

كتابات
نقدية
116

مسرح صلاح عبد الصبور
قراءة سيميولوجية

الجزء الثاني

د. أحمد مجاهد





الهيئة العامة لقصور الثقافة

مسرح صلاح عبد الصبور

«قراءة سيميولوجية»

(الجزء الثاني)

د. أحمد مجاهد

نوفمبر

2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (116)

نوفمبر ٢٠٠١

التدقيق اللغوي : محمد عامر فاضل

رئيس مجلس الإدارة
محمد غنيم

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكري النقاش

كتاب نفدي

116

مشرح صلاح عبد الصبور

د. أحمد مجاهد

رئيس التحرير

د. مجدي توفيق

مدير التحرير

رضا العربي

سكرتير التحرير

نانسي سمير

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالي

١٦ أش أمين سامي - القصر العيني - رقم بريدي : ١١٥٦١

الفصل الرابع

مسرحة الأيديولوجيا فى " ليلى والمجنون "

هذه هى المسرحية الوحيدة لصالح عبد الصبور التى تنتمى إلى دائرة المسرح الواقعى ؛ فنحن هنا فى حضرة شخصيات وأحداث وأماكن وتواريخ واقعية محددة بعيدا عن الشخصيات التراثية، والفانتازيا العبثية^(١) ، والجو الأسطورى.

كما أن المسرحية تشرع فى طرح قضيتها السياسية الرئيسية طرحا مباشرا من أول سطر فيها، وهى قضية علاقة المثقف بالسلطة، حيث تناقش الأيديولوجيا السائدة ، وأنماط المثقف، وأشكال علاقته بالسلطة، من خلال استعراض مصير مجموعة من الصحفيين المناضلين الذين يسعون إلى تحقيق غاية مثالية: الحرية والعدل.

ولما كان «العمل الفنى هو الذى ينشئ اللغة النقدية الشارحة التى تسمح لمسرحية بأن تقرأ بوصفها خيالا فى حالة نطقها وتوظيفها»^(٢)، وكان «النقد لا يهتم بقوانين الشكل الأدبى وحدها

أو بالنظرية الأيديولوجية من حيث هي أدب»^(٣)؛ فإنه ليس أمامنا في نص كهذا سوى أن نرصد آليات مسرحية الأيديولوجيا في كل منظر من مناظره، حتى نتابع بدقة متناهية أسلوب الكاتب في مسرحية الأفكار والتشفير الرمزي، في نص يبدو في القراءة العادية أقرب ما يكون إلى مناظرة فكرية شعرية مباشرة لا تسمح بتعدد الدلالة .

«الفصل الأول» «المنظر الأول»

(١) الزمان :

ينقسم الزمان في هذه المسرحية الواقعية إلى زمانين؛ أحدهما: يتعلق بالزمان الخارجى الذى يمثل إطاراً تاريخياً تقع أثناءه أحداث المسرحية، والآخر يتعلق بالزمان الدرامى الداخلى الذى ينتظم بنية المسرحية.

وتجدر الإشارة إلى أن القراءة السيميولوجية للمسرح تسمح باكتشاف مستويين من الإرشادات المسرحية : الأول : يتمثل فى إشارات العرض الصريحة التى يقدمها الكاتب بوصفها نصاً مصاحباً ؛ والآخر: يتمثل فى سجل آخر من إشارات العرض

التي يمكن استقراءها من الحوار ذاته. وسوف نستخدم «مصطلح (داخل الحوار) للإشارة إلى هذا السجل من الإرشادات، و (خارج الحوار) للإشارة إلى الإرشادات المنفصلة عن الحوار في الصفحة المطبوعة»^(٤)، وفقاً لتسمية أستاذنا وساقونا.

(أ) الزمان التاريخي الخارجي :

١ - على مستوى إشارات العرض خارج الحوار تحتوى إشارة البداية على عبارة «القاهرة قبل عام ١٩٥٢»^(٥)، حيث يسمح هذا الزمان التاريخي بتصوير أحوال القاهرة وما تموج به من صراعات سياسية في تلك الفترة المفصلية بين الاستعمار والتحرر ، وبين الملكية والجمهورية، قبيل ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ مباشرة .

٢ - على مستوى إشارات العرض داخل الحوار يمكننا رصد إشارتين للزمان التاريخي الخارجي ؛ تتمثل الأولى في قول سعيد: «حقاً هذه صحف القصر وأبواق المستعمر»^(٦)؛ وتتمثل الأخرى في قول زياد: «ما زال القصر هو القصر، والاستعمار الاستعمار»^(٧)، حيث تسمح هذه الإشارات بوضع المتلقى داخل الزمان التاريخي المؤدلج الذي تدور في إطاره أحداث المسرحية.

(ب) الزمان الدرامى الداخلى :

(١) على مستوى إشارات العرض يشئ المكان «غرفة التحرير» والديكور «مائدة اجتماعات» واجتماع أكثر من شخصية «سعيد- حسان - زياد - حنان» ووجود بعض صحف اليوم «على المائدة»^(٨) ، بأن الوقت الدرامى هنا يشير إلى صباح أحد أيام العمل.

(٢) على مستوى الحوار يمكننا تقسيم إشارات الزمان إلى ثلاثة أقسام :

أ- هنا والآن :

تقول سلوى :

طبعاً تلتهم حنا جرکم نفس الطبق اليومى
الساخن

نفس الجدل الممتد كحبل تشنق فيه ...
الساعات الأولى من كل صباح^(٩)

والشاعر يستخدم فى خطابها السابق الأفعال المضارعة فقط للدلالة على الزمان المتعين/ الآن ، المائل أمامنا / هنا فوق خشبة المسرح . حيث تسهم عبارة " الساعات الأولى من كل صباح " فى إعلام المشاهد صراحة بأن الوقت هنا والآن هو الصباح الباكر .

ويقول زياد : «هذا ميعاد تجمعنا الأسبوعي العاشرة
تماماً»^(١٠)، حيث يتضافر قول زياد المصدر باسم الإشارة
-هذا- الدال على هنا والآن الماثلين في الإبانة المسرحية ، مع
قول سلوى السابق في تحديد الساعة بدقة متناهية «العاشرة
صباحاً» وهو ما يجب مراعاته في الإضاءة المسرحية الدالة على
التوقيت الدرامى .

ب- الإشارة إلى الزمان الدرامى الممتد قبل بداية المسرحية :
بالرجوع إلى خطاب سلوى السابق نلاحظ قولها «اليومى -
نفس الجدول - كل صباح»، حيث يصنع خطابها عمقاً درامياً
زمانياً للجدول اليومى الممتد بين المحررين قبل بداية العرض .
وبالرجوع إلى خطاب زياد السابق نلاحظ قوله : «ميعاد
تجمعنا الأسبوعي»، حيث يصنع خطابه عمقاً درامياً زمانياً
للاجتماع أسرة تحرير المجلة أسبوعياً .

كما يسهم قول الأستاذ :

من بضعة أشهر

ومجلتنا تتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد^(١١)

وقوله : من بضعة أشهر

وكتيبتنا تتقدم فى أفق الليل المرید^(١٢)

فى صنع عمق درامى زمانى ممتد على مستوى الشهور لنضال

هذه المجموعة من المثقفين بحثاً عن مستقبل أفضل ، بحيث يشعر المتلقى بأنه فى قلب الحدث منذ وقت طويل ، على الرغم من أن المسرحية لم يبدأ منظرها الأول إلا منذ لحظات .
وتجدر بنا ملاحظة أن الإشارة للوقت الدرامى الممتد قبل بداية العرض قد تتعلق بالتمهيد للتشفير المسرحى التالى ، وبخاصة عندما ترتبط بالشخصيات ، كما يظهر فى المقطع الآتى :

سعيد : لم يسعدتى حظى بلقاء حسام
ليلى : جئت هنا فى اليوم التالى للقبض عليه(١٣)
حيث يشى الحديث عن الزمان الدرامى قبل بداية العرض المتمثل فى خطاب ليلى بأنها مازالت تذكر بالتحديد تاريخ القبض على حسام وتاريخ حضور سعيد أول مرة إلى المجلة ، فى إشارة مبكرة لما سيتم بينها وبينهما من علاقة عاطفية رامية فى إطار العرض .

ج- الإشارة إلى الزمان الدرامى القادم :
يقول الأستاذ عند حديثه عن بروفات التمثيل القادمة فى المنظر الآتى:

يكفى أن نتجمع ساعات محدودة
فى يوم أو يومين من الأسبوع(١٤) .

ويقول محدداً زمان المنظر الآتى :

أرجوكم أن تمضوا فى توزيع الأنوار

جلستنا الأولى بعد غد فى نفس الموعد(١٥)

ففى العملية المسرحية هناك «زمانان مختلفان هما زمان العرض (ساعة أو ساعتان)، وزمان الحدث المعروض. ومن الواضح أن الزمان المسرحى يفهم بوصفه العلاقات القائمة بين هذين الزمنين»(١٦)، حيث يشى نزول الستار أثناء الانتقال من المنظر الأول إلى المنظر الثانى الذى تبدأ فيه بروفات التمثيل بالفعل بمرور يومين من زمان الحدث المعروض، على الرغم من مرور دقائق معدودة فقط على مستوى زمان العرض، حيث تسمح الإشارة إلى الزمان الدرامى التالى عبر الجدلية الزمانية بين الواقعى والإيهامى بدخول المتلقى إلى العالم الدرامى التخيلى.

(٢) المكان :

أ- خارج الحوار :

فى إشارة العرض الافتتاحية يتم تحديد المكان الدرامى الجغرافى الواسع «القاهرة»، كما يتم تحديد المكان ، المنظر المسرحى «غرفة تحرير مجلة» الذى يعد المكان الأمثل لاجتماع المثقفين الذين تناقش المسرحية قضية علاقتهم بالسلطة.

وقد أتى المكان المسرحى بما فيه من مكاتب ومقاعد ومائدة اجتماعات ولوحات أبطال النضال القومى ولوحة دون كيشوت متسقاً مع طبيعة الشخصيات المثقفة المناضلة ومطابقاً لنظيره الواقعى، «فدائماً ما يكون المكان المسرحى محاكاة لمكان ما ، ولقد تعود المتفرج على أن يعيد المكان المسرحى تقديم المكان الواقعى»^(١٧)؛ وذلك لأن «طبيعة العلامة المكانية ليست طبيعة اصطلاحية بل أيقونية؛ أى أنها ترتبط بعلاقة تماثل مع الشيء الذى تمثله»^(١٨).

(ب) داخل الحوار :

تتمثل الإشارة للمكان داخل الحوار فى المحاور الآتية :

١- ربط الشخصيات بالمكان المسرحى هنا والآن .

مثل قول سعيد : ماذا نفعل فى هذى الغرفة كل صباح^(١٩)

٢- الإشارة إلى المكان الممتد داخل المبنى الدرامى خارج

الخشبة .

مثل قول الأستاذ : حين ألاقىكم فى منحنيات الدرج العارى،

منطلقين كما ينطلق السهم الأعمى^(٢٠)

حيث يكمل خطاب الأستاذ باقى مبنى المجلة - منحنيات

الدرج العارى - الذى يعد امتداداً مكانياً تخيلياً لغرفة التحرير .

٣- الإشارة إلى المكان الخارجى .

ويتجلى المكان الخارجى فى هذا المنظر بوصفه مكانا /
سلطة : القصر .

- حقاً هذى صحف القصر وأبواق المستعمر (٢١)

- ما زال القصر هو القصر (٢٢)

أو بوصفه مكانا / سجنًا ، يرمز لعلاقة المثقف بالسلطة .

- تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدمية (٢٣)

حيث تعد كلمة " الشرطة " فى هذا السياق إشارة إلى

المكان/ المعتقل الذى يتم تعذيب حسام داخله .

(٣) الديكور :

(أ) خارج الحوار :

تتضمن إشارة العرض الافتتاحية ما يأتى : «فى الغرفة
مجموعة من المكاتب والمقاعد ، ومائدة اجتماعات. وعلى الجدران
صورة لبعض قادة النضال القومى . وعلى الجدار المواجه
للمائدة لوحة دون كيشوت لدوميه».(٢٤)

فغرفة التحرير/ المكان الدرامى تضم الأثاث / الديكور
اللازم لها والمكاتب والمقاعد ومائدة الاجتماعات، كما أنها
تتضمن مجموعة معينة من اللوحات - صور قادة النضال
القومى ولوحة دون كيشوت - تم توزيعها على الجدران فى
موضعة بنىوية دالة وموحية، كما سنرى عند ربطها بإشارات

العرض داخل الحوار .

(ب) داخل الحوار :

وينقسم الحديث عن الديكور داخل الحوار إلى قسمين :

١- الأثاث / الديكور .

يقول الأستاذ : أو أنظركم فوق مكاتبكم

متكئين كما يتكى السعف الأخضر فوق الماء

الراكد (٢٥)

ويقول : ثم يقطب كل منا وجهه

ويدير المقعد كي ينكفى على ذاته

أو ينكب على مكتبه حتى تندمج الكتلة والإنسان (٢٦)

فى محاولة متكررة لتصدير الأثاث/ الديكور المائل أمام المتلقى هنا والآن عبر الخطاب اللغوى من جانب، وخلق فضاء غير شكلى بين الأثاث: المكاتب - المقاعد/ الديكور وأجساد الممثلين من جانب آخر، بوصف هذا الربط رمزاً لعلاقتهم الحميمة بغرفة التحرير/ ساحة العمل الثقافى الفضالى، "فلا بد من إقامة بيئة حقيقية على الخشبة؛ لأنه فى إطار هذا المنظور، فإن البيئة الحقيقية - نوع خاص من الغرف، وأثاث خاص ، وعلاقة خاصة بالمكتب أو الشارع أو المشهد الطبيعى- ستصبح بالفعل أحد الممثلين ، إحدى القوى الحقيقية فى الحدث". (٢٧)

٢ - اللوحات / الديكور .

إذا كان الأثاث / الديكور فى هذا المنظر يخضع لعلاقة تماثل مع نظيره الواقعى ، فإن تحديد مجموعة اللوحات / الديكور وتعيين موضعها السيميولوجى؛ الدال تحديداً دقيقاً فى إشارة العرض خارج الحوار ، أمر يخضع للاختيار الحر وليس للمحاكاة الواقعية ، ومن ثم فهو أكثر التصاقاً بالإبداع وقابل لإنتاج دلالة رمزية فنية عبر ربطه بإشارة العرض داخل الحوار، وبخاصة أنه «فى اللحظة التى يقبل معها الجمهور باتفاق الإخراج ، يصبح كل جزء من العالم الذى تم تأطيره (أى تم وضعه فوق المنصة) ذا دلالة»^(٢٨)، كما يقول إيكو .

وإذا كان قد سبق لنا الحديث عن دلالة العلامة بالتضمن فى مجال الزى المسرحى " الخرقه / العلامة فى مأساة الحلاج " فإنه يمكننا الآن أن نتحدث عن الشئ نفسه على مستوى الديكور / العلامة .

وقبل مناقشة العلامة ، وعلامة العلامة - دلالتها بالتضمن - تجدر الإشارة إلى موضوعة اللوحات الدالة فى سياق ديكور العرض ، وذلك على مستويين ؛ الأول : يتمثل فى انفراد لوحة بون كيشوت بجدار مستقل فى صدر المسرح ، وفى علاقتها بلوحات قادة النضال القومى الأخرى المرصوفة على الحائطين

الجانبين . والآخر : يتمثل فى مواجهتها للجمهور من ناحية ، وفى احتلالها خلفية مائدة الاجتماعات (ساحة الفعل) من ناحية أخرى .

إن هذه الموضعة السيميولوجية للوحات هى التى تسمو بها من وظيفتها الأولية "تزيين الجدران" إلى فضاء أرحب من الدلالة . فلوحة دون كيشوت تنفرد بالحائط المواجه، فى حين تحتل اللوحات الأخرى الحوائط الجانبية من ناحية ، وتوجد أكثر من لوحة على الجدار الواحد من ناحية أخرى.

وهذا يعنى أن صلاح عبد الصبور يحرص بداية على «التصدير الشكلى» للوحة فى مقابل عناصر الديكور الأخرى كلها - وبخاصة اللوحات - التى تشارك سيميائياً فى منظور مشاهد العرض بقدر أقل ، حتى يوحى للمشاهد بدلالاتهما الرمزية المهيمنة على مستوى شبكة علامات العرض، وبخاصة أنها فى مواجهة الجمهور ؛ أى تحتل بؤرة الديكور بوصفها خلفية لوحة الحدث الممثل التى تلقى بظلالها عليه .

إن الفضاء الدلالى للوحة / العلامة يفجر فى ذهن المشاهد - بحكم موضعيتها السيميولوجية - كمّاً من الدلالات المتضمنة مثل : المستوى الثقافى لأصحاب المكان ، طبيعة ذوقهم الفنى ، علاقة شخصيات العرض بشخصية دون كيشوت ، علاقة مغزى

العرض بمغزى دون كيشوت الرواية ، علاقة اللوحة بلوحات الأبطال القوميين المجاورة لها ... إلخ . وقد يأتى «هذا الترتيب لهذه الوحدات من المعانى المحددة ثقافياً ليتفوق على الدل الحقيقى الخاص بها أساساً».(٢٩)

ولكى نصل إلى استنتاج دلالة محتملة لعلامة العلامة هنا، علينا أن نمسك بطرف كل الخيوط فى وقت واحد ؛ حيث «يلتصق مؤشر الدلالة بالتضمن العام (مسرحيا) بالعرض كله، وبأى من عناصره»(٣٠)، فالعلامة «ليست إلا علاقة بشيء آخر ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى عنصر آخر فى شبكة ما».(٣١)

وبالنظر إلى تراسل دلالة اللوحات فى النسق الديكورى للعرض فسنجد أن صلاح عبد الصبور يلعب بدلالة اللوحات من خلال جدلية التجهيل/ التعيين، تعيين لوحة (دون كيشوت لدوميه) ووضعها فى المواجهة ، وتجهيل اللوحات الأخرى (بعض قادة النضال القومى) ووضعها على جانبى المسرح ، حيث يصعب على المشاهد الذى يجلس فى زاوية الصالة، أو حتى فى وسطها، أن يرى وجه كل هؤلاء الأبطال فى وضوح يمكنه من تحديد شخصياتهم ، لكنه سيستنتج من خلال اللوحتين أو الثلاث أو الأربع أو ... التى يراها واضحة - وفقاً

لنظور مشاهدته - طبيعة نوعية الشخصيات الباقية القابعة في
الأطر المشوشة بصرياً ، وهذا هو كل ما يهم درامياً . فالفضاء
المسرحي يمكن أن يبنى «انطلاقاً من المتفرج من خلال رؤية
هندسية تحدد عمل الفضاء وفقاً لعين المتفرج».(٣٢)

فهذه العلاقة الجدلية بين تجهيل شخصيات أبطال النضال
القومي في مقابل تعيين شخصية دون كيشوت - بالإضافة إلى
موضعها البؤرية - تنتج تعميم ملامح شخصيته أفقياً على
شخصيات الجدران ، ورأسياً على شخصيات العرض ، حيث
سيكتشف المشاهد في نهاية المسرحية - تلك اللحظة التي
تتحول فيها اللوحة إلى استعارة باكتمال جملة الدراما - أن
الجميع يشتركون - من في برواز اللوحة / اللوحات ، ومن في
برواز المسرح من أبطال - في رحلة مصيرية جوهريّة :
«صراع مثالي أزلي فاشل من أجل وهم زائف».

إن الأمر لا يختلف كثيراً عند العودة إلى الرواية التي يقول
إيكوف في تعليقه عليها : إنها «تحكي قصة سيد إسباني يطوف
العالم مع خادمه مناضلاً من أجل أحلام الفروسية. هذا الدون
كيشوت نصف مجنون»(٣٣)، حيث يتلاقى مجنون سرقانتس في
الهدف والنتيجة مع مجنون ليلي (سعيد الشاعر) أولاً ، ثم مع
باقي جماعة الكتاب ثانياً، ثم مع قادة النضال القومي ثالثاً .

وإذا كانت فكرة «المنظور قد استخدمت أساساً في فنون العمارة والرسم ، فإنها قابلة للتطبيق في مجال فنون خشبة المسرح : حيث يرى المشاهد خشبة المسرح من زاوية معينة تحدد وجهة نظره وفهمه للأحداث»^(٢٤)، والتصميم الجيد للمنظور المسرحي «لا يتأتى إلا بقراءة المسرحية ، وترجمة النص إلى تشكيل له أبعاده على خشبة المسرح ، ويكون مرتبطاً بالقيم والمعاني التي يتضمنها النص ، بحيث يكون انعكاساً لمعنى المسرحية . لذلك فإننا نرى أن فنان الديكور يعطينا معادلاً تشكيمياً للنص الأدبي والفكرى للمسرحية ، وحسب قدرته على تحقيق ذلك هندسياً يكون النجاح في فكرة التصميم»^(٢٥)، وصلاح عبد الصبور هنا يحرص على القيام بهذا الدور بنفسه في مسرحته للأيدولوجيا .

فقد تنامت دلالة اللوحة العلامة / دون كيشوت عبر موضعيتها البنيوية ومنظورها المسرحي المحدد في إشارة العرض خارج الحوار من مجرد خلفية للحدث الممثل داخل غرفة الاجتماعات فقط ، إلى إطار عام (برواز) يضم كل شخصيات النضال القومي – لاحظ دلالة توضيح النعت الحقيقي (القومي) لمتبوعه (قادة النضال) – الذين باء مسعاهم النبيل جميعاً بالفشل وبخاصة في هذا المكان (القاهرة) ، وهذا الزمان (قبل ١٩٥٢)

حيث كانت مصر لا تزال تترشح تحت نير الاستعمار الإنجليزي ،
وذلك قبل تمطيط صلاح عبد الصبور لهذه الرؤية على المستوى
السيمبولوجي الرمزي داخل العرض لتنسحب على فترة ما بعد
الثورة أيضاً كما سيتضح من التحليل .

وقد حرص صلاح عبد الصبور على تدعيم إحساس المشاهد
بهذه النزعة الدون كيشوتية المنسحبة على أبطال العرض عبر
خطابه الشعري الذي ينتمى إلى دائرة إشارات العرض داخل
الحوار ، حيث يقرر " الأستاذ " فى هذا المنظر أنه كان يعلم أن
صراعه النبيل هو ومن معه من الصحفيين الشبان / صراع
المثقف مع السلطة من أجل الحرية والعدل ، هو صراع قد لا
يشهدون نتيجته ، كما هو الحال مع أبطال النضال القومى
الراحلين المعلقين على الحوائط الجانبية لغرفة التحرير .

وأنا حين اخترتكم من بين شباب الكتاب

لتصلوا جنبى للزمن الآتى كى ينكشف ويتقدم

كنت - حزيناً - أعلم

أنى أسلبكم أياماً ماثلة كى أعطيها للحلم

حلم قد لا نشهده ، خلجان قد لا نرسو فيها

رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان

رغم أحببتنا ، وضعوا الشمعة فى الشباك ،

وناموا فى اطمئنان(٣٦)

وإذا كانت الرؤية الدون كيشوتية هنا ترتبط بعلاقة الحاضر بالمستقبل ؛ فإن سعيد يطرح فى المنظر ذاته رؤية دون كيشوتية موازية تنصب انصباباً كاملاً على الحاضر / الفعل الدرامى لأبطال العرض ، داخل هذه الغرفة / المكان الذى تحتل اللوحة فيه خلفية المشهد .

لكن قل لى

ماذا نفعل فى هذى الغرفة كل صباح

إلا أن نشعل نار الغضب الحمراء

ونظل ندور حوالىها ، وندور ، ندور

كمجذوبين إلى أن يملكنا الإغماء(٣٧)

وتجدر الإشارة إلى أن الخطاب اللغوى للعرض لا يشير إلى ملامح الدون كيشوتية بصورة مباشرة مرة أخرى سوى مرتين ؛ الأولى : فى المنظر الثالث من الفصل الثالث حيث يعود المكان مرة أخرى إلى غرفة التحرير واللوحات المعلقة ؛ والأخرى فى المشهد الرابع والأخير من الفصل الثالث حيث يقبع سعيد فى سجنه متمنياً الحصول على لعبة سيميولوجية دون كيشوتية، كما سنرى فى حينه .

(٤) الشخصيات :

(أ) الشخصيات التي يرتفع عنها الستار :

توضح إشارة العرض خارج الحوار، الأشخاص الذين يرتفع عنهم الستار فى بداية المسرحية، وهم (سعيد - حسان - زياد - حنان) . وقد بدأ صلاح عبد الصبور مسرحيته برفع الستار عن هذه المجموعة من الشخصيات الجالسة حول مائدة الاجتماعات فى غرفة التحرير ليوضح أن اجتماعاً ما سيعقد بعد قليل ، وليتمكن من بدء الحوارات الساخنة التى تتطلب وجود أكثر من شخص .

(ب) دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح :

تدخل إلى قاعة الاجتماعات فى هذا المنظر مجموعة من الشخصيات الجديدة التى يتم الإشارة إليها خارج الحوار ، وهى على التوالى (ليلي - سلوى - الأستاذ - الحاج على) ، وسوف نراجع سيميولوجيا دخولها إلى المسرح وعلاقتها ببنية الدراما .

١ - ليلي :

«تدخل ليلي»

ليلى : «وهى داخلة» ...

أى ذراع تتمنى لو طارت .. حسان

حسان : كل ذراع لا تحمل قنبلة يدوية
زياد : أهلاً .. ليلي (٣٨)

إن دخول ليلي في هذه اللحظة يعمل على تهدئة الصراع
المتفهم بين سعيد الذي يرى أن المثقف لا يملك إلا الكلمات،
وحسان الذي يرى ضرورة انتقال المثقف من ضفاف القول إلى
ساحة الفعل من أجل تحقيق الحرية والعدل (رؤية صلاح عبد
الصبور الممتدة في دراماته كلها).

وقد تم تصدير دخولها بوسيلتين؛ الأولى: اشتراكها مباشرة
في الحوار، وهو ما يدل على أنها واحدة منهم، والأخرى:
الترحيب بها وذكر اسمها داخل الحوار على لسان زياد «أهلاً..
ليلي».

٢ - سلوى :

«تدخل سلوى»

سلوى : طبعاً ، تلتهم حناجركم نفس الطبق اليومى
الساخن

نفس الجدل الممتد كحبل ، تشتق فيه ...

الساعات الأولى من كل صباح

حنان : الله .. الله ...

جاءت شاعرة أخرى

تشبيهان بليغان بخيط واحد (٣٩)

إن دخول سلوى فى هذه اللحظة يعمل على تهدئة الصراع الذى ازداد اشتعالاً بين سعيد وحسان ، وقد تم تصدير دخولها بوسيلتين أيضاً ؛ الأولى: اشتراكها مباشرة فى الحوار ، وهو ما يدل على أنها واحدة منهم؛ والأخرى : خطابها ذو الصياغة الشعرية اللافتة المصدرة بأداء حنان الصوتى (صيحة الإعجاب: الله .. الله ..)، وبخطابها الشارح لشعرية تركيبها اللغوى .

٣- الأستاذ :

زياد : بل لن يسعفها الوقت

هذا ميعاد تجمعنا الأسبوعى، العاشرة تماماً

والأستاذ سيدخل فى لحظات

«بلهجة من ينادى شخصاً ما»

ادخل يا أستاذ

«يدخل الأستاذ وكأنه يستجيب لنداء زياد»

الأستاذ : صباح الخير

المحررون : صباح الخير

«يجلس على رأس المائدة ، ينمنا يجلس حوله

المحررون»

الأستاذ : (يبدأ مونولوجه الطويل)(٤٠)

إن دخول الأستاذ في هذه اللحظة يمنع حنان من استكمال قراءة قصيدة الشاعر كامل طلعت في مدح الملك الصالح - خطاب النفاق ، والأيدلوجيا السائدة وتزييف الوعي - على أسماع زملائها ، بوصفه رمزاً للخطاب البديل «خطاب التنوير الثورى».

وقد تم تصدير دخول الأستاذ عبر ثلاث محاور؛ الأول : نداء زياد الكاشف لالتزام الأستاذ ودقة مواعيده في الوقت نفسه؛ والثانى: جلوسه على رأس المائدة في وسط المسرح الأعلى المواجه للجمهور أسفل اللوحة؛ والثالث: مونولوجه الطويل الذى بدأه فور جلوسه على المقعد .

١ - الحاج على :

الأستاذ : والآن .. سلوى

«يدخل الحاج على عامل المطبعة ، وفي يديه سلخة

لم تجف بعد»

الحاج على : معذرة يا أستاذ !

الأستاذ : ماذا يا حاج

هل منعه كالعادة ؟

الحاج على : اكتب موضوعاً آخر (٤١)

يقطع دخول الحاج على استمرار الأستاذ في توزيع أدوار

مسرحية شوقى مجنون ليلى/ الحلم الرومانسى على المحررين،
لصالح الواقع الديكتاتورى الذى يصادر حرية المثقف فى الكتابة
والتعبير .

وقد تم تصدير دخول الحاج على بوساطة قطع كلام الأستاذ
الموازى لمنع مقاله من النشر ، وكأن السلطة لا تسمح للمثقف
المناوئ بالاستمرار فى نضاله السياسى ، ولا بالاستمرار فى
حلمه الرومانسى أيضاً .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن خشبة المسرح تنقسم
إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، ينقسم كل قسم منها بدوره إلى
قسمين ، كما يظهر من الرسم الآتى :

يسار أعلي ٦	وسط أعلي ٢	يمين أعلي ٥
يسار أسفل ٤	وسط أسفل ١	يمين أسفل ٣

فمع تساوى جميع العوامل الأخرى " يجب أن تكون نتائج
قوة كل منطقة على هذا النحو: وسط أسفل (الأقوى) ثم تتدرج
القوة وسط أعلي ، ويمين أسفل ، ويسار أسفل، ويمين أعلي،
ويسار أعلي»^(٤٢)، ووفقاً لهذا التقسيم السيميولوجى الدال على

درجة الأهمية ، فإنه من المتصور أن يكون لحجرة الاجتماعات بابان ؛ الأول : على يمين المسرح يدخل منه القادمون من الدرج العارى : شباب المحررين (ليلي - سلوى) والحاج على عامل المطبعة ؛ والآخر: على يسار المسرح يدخل منه الأستاذ قادماً من حجرته الخاصة بوصفه رئيساً للتحريير ، ويعد هذا آلية تصدير رابعة لدخول الأستاذ للمسرح .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أهمية التساؤل عما يبدو بديهياً ، فقد أرقنى البحث عن السر الكامن وراء التقسيم التراتبى المتوارث لمناطق القوة والضعف فوق خشبة المسرح حتى وجدت ضالتي فى كتاب المسرح والعلامات، حيث يقول أستون وسافونا: «إننا نقرأ الصور كما نقرأ الصفحة المطبوعة من اليسار إلى اليمين، ولذلك فإن يسار المتفرجين هو الجزء الأقوى الذى تعود إليه عين المتفرج بانتظام». (٤٣)

ولما كنا فى لغتنا العربية نقرأ الصفحة المطبوعة من اليمين إلى اليسار، فإن التزامنا بهذا التقسيم يعد من باب هيمنة الخطاب السلطوى الغربى بحكم اكتشافهم المبكر لفن المسرح، ومن ثم فهى قاعدة يجب أن تكون قابلة لإعادة النظر فى عروض المسرح العربى، وهكذا تكون الإفادة الحقيقية من السيميولوجيا التى تبدو شكلية، فى حين أنها تفضى إلى فهم الأيديولوجيا

وفضحها.

وإذا انتقلنا من الحديث عن دخول الشخصيات فى هذا المنظر إلى الحديث عن خروجها، فإننا نلاحظ أنه لم يخرج أحد ممن دخل إلى خشبة المسرح قبل إنزال الستار، تحقيقاً لفكرة الاجتماع الذى يضم المجموعة .

جـ الشخصيات داخل الحوار :

وهى مجموعة الشخصيات التى وردت أسماؤها داخل الحوار دون أن تظهر بكيانها فوق خشبة المسرح فى هذا المنظر، ويمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام :

١- شخصيات ستظهر فى الفصول القادمة : وتتمثل فى شخصية «حسام» التى سيتم الحديث المفصل عنها فى الجزء الخاص بـ «التعريف المفرد بالشخصيات الرئيسية».

٢- شخصيات المسرح داخل المسرح : وتتمثل فى شخصيات مسرحية شوقى منجنون ليلى/ الحلم الرومانسى، التى سيتمن أبطال العرض أنوارهم فى لعبة التمثيل داخل التمثيل، وسيتم الحديث المفصل عنها فى الجزء الخاص بـ «التعريف المزيج بالشخصيات الرئيسية».

٣- شخصيات الأقارب : وتتمثل فى ثلاثة محاور :

أ- «أم حسام».

يقول حسان : تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدمية
والقلق يحطم أمه^(٤٤)

حيث تبرز الأم هنا بوصفها أما مقهورة بفعل قهر السلطة
لابنها ، فالأمهات فى هذه المسرحية مقهورات دائماً وإن اختلفت
عوامل قهرهن كما سنرى .

بـ «أبو زياد» .

يقول زياد : فى صغرى كان أبى يرحمه الله ، ويبقيك إلى أن
تشبع من أيامك،

لا يتردد فى ضربى إذ أقطع حبل حديثه^(٣٥)

حيث يبرز الأب هنا بوصفه سلطة بطركية تحاول التكريس
لخطابها عبر فعلها القاهر غير الديمقراطية فى مواجهة الأبناء ،
وهو ما يدل على حساسية الشباب تجاه خطاب الآخر السلطوى
بغض النظر عن محتواه. ويؤكد هذا أن هذه الذكرى قد طافت
برأس زياد عند مقاطعته الفعلية لخطاب الأستاذ ، حيث يشى
السياق بحساسيته أيضاً تجاه خطاب الأستاذ البطركى الداعى
إلى النضال بالكلمات الحكيمة فقط دون الانتقال إلى الفعل
الثورى المادى .

جـ - «أم زياد وجده» .

يقول زياد : عنى ، عن أمى ، عن جدى يرحمه الله

.. قال : من نام فشف فمات

مات شهيداً ، وتحول فى أعطاف الجنة مصطبة

يتكى عليها رضوان(٤٦)

إن أم زياد وجده لا ينتميان فى هذا السياق إلى دائرة الشخصيات الحقيقية المقصودة لذاتها، فهما رمز يشير إلى الوعي الشعبى المتوارث عبر الأمثال الشعبية .

والمثل الشعبى هنا مثل تهكمى مصطنع يهدف إلى تكريس السلبية المشوبة بالنزعة الدينية فى إشارة واضحة إلى تخاذل الشعب واستلابه وخضوعه لتزييف الوعي إيثاراً للسلامة ، وفقاً لرؤية صلاح عبد الصبور المتكررة فى دراماته .

٤- شخصيات ثقافية عامة :

وذلك فى مشهد مسرحية الديمقراطية عند مناقشة الأستاذ ومجموعة المحررين اختيار النص الذى سيقومون بتمثيله ، وهى بالترتيب شخصيات (مولير - الريحانى - شوقى) .

- زياد : مولير... الشيخ متلوف(٤٧)

.. - خناب : لا ، بل إحدى كوميديات الريحانى(٤٨)

- الأستاذ : ما رأيكم فى قصة حب

أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوقى الطوة

مجنون ليلى(٤٩)

حيث تخلل هذه الترشيحات حوارات حول جدوى موضوع التمثيل المقترح برمته ، وحول حاجة الشعب إلى البكاء لا الضحك ، وحول دون كيشوتية نضال هذه المجموعة ، فى نموذج مسرحى حى لديمقراطية الحوار بين المثقفين الثوريين ، فى مقابل النموذج المضاد : قمع السلطة الباطشة لخطاب المثقف المعارض .

تقول حنان : فى العدد الأسبوعى من الأزهار اليوم قصيدة

فى مدح الملك الصالح

للشاعر كامل طلعت(٥٠)

حيث تشير هذه الفقرة إلى علاقة الملك / السلطة بالمثقف العميل / الشاعر كامل طلعت المتمثلة فى المدح ، كما تشير إلى النوعية المقابلة من الجرائد العميلة التى تكرس للأيديولوجيا السائدة / الملك الصالح ، و التى يوحى اسمها الرمزى المحدد «جريدة الأزهار» بأن الحياة جميلة وعاطرة وليس فيها ما ينفصها ويدعو للثورة عليها كما يعتقد هؤلاء الصحفيون وأستاذهم .

(د) التعريف بالشخصيات الرئيسية :

١- خارج الحوار .

ويتمثل التعريف بالشخصية الدرامية خارج الحوار فى

إشارة العرض الآتية : «يدخل الحاج علي عامل المطبعة ، وفي يده سلخة لم تجف بعد»^(٥١)، حيث تم التعريف بشخصية الحاج علي «عامل المطبعة» في إشارة العرض وليس داخل الحوار؛ أى أن هذا التعريف بالشخصية مقدم للقارئ / المخرج وليس للمشاهد الذى لا يرى إشارة العرض، ومن ثم على المخرج أن يبحث عن علامات غير لغوية تسهم في نقل التعريف بالشخصية إلى المشاهد . فبالإضافة إلى اللوازم المسرحية / السلخة الإبانة، يمكنه الاعتماد على الملابس / الزى الخاص بعمال المطابع فى هذا الوقت - العفريته الزرقاء - حتى يتمكن الجمهور من التعرف على وظيفة الشخصية الدرامية فور مشاهدتها على المسرح .

٢- داخل الحوار .

ويمكننا تقسيم التعريف بالشخصية الدرامية داخل الحوار إلى ثلاثة أقسام :

أ- التعريف المزدوج :

ونقصد به اعتماد صلاح عبد الصبور على توزيع أدوار مسرحية " مجنون ليلى " لشوقي على المحررين فى التعريف المزدوج بالشخصيات الدرامية فى النص الجديد والنص المرجعى معاً، فتحليل الخطاب الذى «تكون فيه الشخصية فاعل

الإخبار والخطاب الذي تكون فيه موضوع الخبر (الخطاب عنها من قبل الآخرين) يسمح عن طريق تركيب الأفعال بتعريف هدف " رغبة " أو هدف " إرادة " الشخصية بشكل دقيق» (٥٢)، كما سنلاحظ مع الشخصيات الآتية :

١- شخصية سعيد / قيس .

حسان : لا ، بل إنك أنسبنا للدور

إذ وجهك يصلح للإغماء

وتجيد الشعر

سلوى : وتجيد الحب (٥٣)

حيث يتفق سعيد مع مجنون ليلي في إجادة الحب (فى إشارة لما سيكون بينه وبين ليلي من علاقة عاطفية) ، وفى إجادة الشعر (فى إشارة تمهد للمشاهد استقبال قصيدته الطويلة فى المنظر الثانى من الفصل الثانى)، وفى مناسبة وجهه للإغماء (فى إشارة إلى الإغماء الحقيقى الذى سيصاب به فى المنظر الثانى من الفصل الثالث).

٢- شخصية ليلي / ليلي.

سلوى : ليلي هى ليلي

وهناك عشرة أسباب تجعلها أنسبنا للدور

منها خمسة أسباب ظاهرة كالشمس

وخمسة أسباب لا يعرفها إلا سلوى

زياد : أو قيس (٥٤)

إن سلوى ترشح ليلي الصحفية للقيام بدور ليلي العامرية
لأسباب ظاهرة (جمالها) ، ولأسباب خفية (ما أسرته الصديقة
لصديقتها عن وقوعها في الحب) . وزياد يكشف للمتلقى عبر
ممازحته (أو قيس) اتجاه هذا الحب نحو سعيد تحديداً بعد
أن أصبح هو قيس في لعبة التمثيل داخل التمثيل .

لكن صلاح عبد الصبور يريد أن يعطى المتلقى مزيداً من
المعلومات عن شخصية بطلة المسرحية من خلال تمطيط الحوار
على النحو الآتي :

ليلي : لا أدري يا أستاذ ليلي آخر من يتحدث

فأنا لا أعرف نفسي بعد

الأستاذ : لا ، بل إنك ليلي

روح ضائعة بين الواقع والحلم (٥٥)

فليلي لا تعرف نفسها (في إشارة إلى حيرتها بين سعيد
وحسام التي ستؤدي إلى سقوطها) ، والأستاذ ينظر إليها نظرة
فلسفية مجردة (في إشارة لتحولها داخل المسرحية من المرأة
الأنثى إلى المرأة الرمز) .

٣- شخصية حسان / ورد.

الأستاذ : لا ... حسان هو ورد

فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس

وهو فدائي ، حتي في الحب(٥٦)

إن وصف الأستاذ لمظهر حسان الخارجي «سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس» يحدد الملامح الخارجية لشخصية واحد من أبطال المسرحية ، لكن الأهم من هذا الوصف الخارجي وصفه بأنه فدائي (حيث يمهد هذا الوصف ذهن المشاهد لتقبل شروعه في محاولة قتل حسام بعد أن تأكد من عمالته للمباحث في نهاية المنظر الثاني من الفصل الثاني) :

٤- شخصية زياد / زياد .

زياد : هل تنساني عمداً يا أستاذ

الأستاذ : لا ، بل أنت زياد صاحب قيس

زياد : وا أسفاه

حلت بي لعنة هذا الاسم(٥٧)

فزياد الصحفي هو زياد صديق قيس في رواية مجنون ليلي مما يشي بطبيعة دوره في النص الحديث (اعترافه لسعيد وحسان بجاسوسية حسام على الرغم من تهديده له) .

ب- التعريف المفرد :

ونقصد به التعريف بالشخصية الدرامية في النص الحديث

فقط ، مثل الشخصيات الآتية :

١- شخصية حنان.

زياد : وحنان العاقلة حنان(٥٨)

حيث يتضافر وصف حنان بالعاقلة مع كون علاقتها العاطفية بزياد التي تحلم بالممكن (الأطفال) هي العلاقة الوحيدة التي انتهت بالزواج في هذه المسرحية .

٢- شخصية سلوى .

حنان : أبشر حسان

جاءت شاعرة أخرى(٥٩)

حيث يقتصر التعريف بسلوى الصحفية داخل الحوار على أنها «شاعرة»؛ أى حساسة ومثقفة، وذلك قبل الاعتماد عليها بوصفها ممثلة للدين في مقابل التقدمية في الجزء الخاص بمسرحة الأفكار في المنظر القادم، وقبل زهابها إلى الدير في المنظر الثالث من الفصل الأخير.

٣- شخصية حسام.

حسان : تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدمية
والقلق يحطم أمه

سعيد : لم يسعدنى حظى بقاء حسام

ليلي : جئت هنا في اليوم التالي للقبض عليه(٦٠)

حيث يمثل حسام فى هذا المنظر شخصية الحاضر فى قلوب زملائه بوصفه معتقلاً فى مسرحية حياة لقمع السلطة للمثقف الثورى الحر ، كما يشى تذكر ليلى ليوم القبض على حسام ويوم حضور سعيد لأول مرة بالعلاقة العاطفية التى ستنشأ بينها وبينهما .

ج- الاسم الوظيفة:

ويتمثل فى شخصية الأستاذ كما يتضح مما يأتى:

زياد : والأستاذ الأستاذ (٦١)

حيث يتضافر تعريف شخصية الأستاذ بأنه الأستاذ علي لسان زياد، مع عدم تحديد صلاح عبد الصبور لاسمه الشخصى، ومع تصدير دخوله إلى المسرح ، ومع جلوسه علي رأس مائدة الاجتماعات ، ومع مونولوجه الطويل ، فى التركيز على وظيفته بوصفه القائد والأب الروحى لهذه المجموعة من الصحفيين المثقفين الثوريين .

أما الحوار التالى بين الأستاذ وزياد :

الأستاذ : أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوه

مجنون ليلى

أتذكر- ما زلت - مشاهدها ومناظرها

وبما أنى المخرج

فأنا أختار النص

زياد : لم أك أتصور يا أستاذ

أنك رومانتيكي إلى هذا الحد

لكن لا بأس

فالرومانتيكية واهنة أحياناً كالزبد الطافي فوق الموج

غاضبة أحياناً كالموج الهائج (٦٢)

فإنه يشى بتضافر وظيفته في المسرحية الحداثية مع وظيفته في لعبة التمثيل داخل التمثيل بوصفه مخرج العرض وصاحب حق اختيار النص. كما يتضافر حديث زياد الشارح لخصائص الرومانسية الوادعة الغاضبة في هذا السياق، مع حلم الأستاذ بتحقيق الحب بين مجموعة المحررين / المثقفين الثوريين في الإشارة إلى أن شخصية الأستاذ في هذه المسرحية تعد نموذجاً للثورى المثالى المتفائل .

(٥) الخطاب الشعري :

ويمكننا تقسيمه إلى أربعة محاور :

أ- التقطيع :

ونقصد به هنا الانتقال من الديالوج إلى المونولوج والعكس . حيث يتسم الحوار في هذا المنظر بالحيوية والتدفق والسرعة المتناسبة مع طبيعة الصراع الفكرى المتهب بين المثقفين

الأذكىاء.

لهذا فليس فى حوار المنظر كله سوى مونولوج واحد طويل، هو مونولوج الأستاذ الذى يشرح فيه الموقف على مستوى أسرة التحرير، وعلى مستوى الواقع الخارجى، وعلى مستوى مشاركة هذه المجموعة فى الكفاح الوطنى .

وهو فى الحقيقة مونولوج واحد طويل ممتد من ص : ٧١٦ إلى ص : ٧٢٤ ، لكن رغبة صلاح عبد الصبور فى عدم كسر حرارة الحوار جعلته يلجأ إلى حيلة فنية يحول بها المونولوج إلى ديالوج حفاظاً على سخونة الحوار ، وتتمثل هذه الحيلة فى مقاطعة زياد له من ص : ٧١٩ إلى ص : ٧٢٢ ، فى مباحكات هى فى صلبها استمرار للمونولوج أيضاً ، حيث يقول زياد :

أعرف أنك سوف تقول

والآن ...

يا أصحابى الشجعان

يشتد علينا سيف السلطان وذهب السلطان

وأطالبكم أن تقفوا جنبى

لا أخشى أن يصرعكم سيف السلطان

لكنى أخشى أن يفسدكم ذهبه (٦٣)

حيث يشى هذا المقطع بحفظ المحررين لكلام الأستاذ داخل

الدراما ، وبحرص صلاح عبد الصبور على الإشارة الدائمة والمتكررة لذراعى السلطة الباطشة الممتدة فى دراماته كلها لتطويع المثقف : سيف السلطان وذهب السلطان .

ب- شعرية المسرح ومسرحية الشعر :

إذا كانت اللغة فى المسرح عموماً «من الضرورى أن تكون بالغة الشفافية حتى لا نكاد نشعر بها ، لو رأيناها فهى إذاً مثل زجاج النافذة غير النظيف»^(٦٤)، وقد صادفنا أحلى صورة لهذه اللغة الشفافة فى مسرحية «مسافر ليل» مثلاً على الرغم من صياغتها شعراً ؛ فإن الأمر قد يختلف أحياناً فى بعض المسرحيات الشعرية .

فهذه المسرحية - بداية من منظرها الأول - تقيم توازناً بين مستويين من الخطاب الشعرى ؛ الأول : شعرية المسرح، المتمثلة فى اختفاء الشعر وتحويله إلى لغة شفافة متدفقة تتفق وسرعة حوار المثقفين الأذكياء المحتدم عبر استخدام بحر المتدارك فى صورتيه «فَعْلُنْ» و«فَعْلُنْ» فقط طوال المنظر الأول، حيث يتكون البحر فى هذه الحالة «من النواة العائمة (- ٥) والنواة العائمة القلقة (- - - ٥) فقط»^(٦٥)، وهو ما يحقق أبرز صور التدفق الإيقاعى الممكنة فى الشعر العربى.

أما المستوى الآخر: فيتمثل فى شعر المسرح ، حيث يبرز

الأداء الشعري للغة «الذي يعزز محسوسية العلامات ، ويجذب الاهتمام إلى خصائصها المادية بدلاً من مجرد استخدامها كمقابلات للاتصال» (٦٦)، وفقاً لتوصيف جاكبسون ، ونصل إلى ذروة هذا الأداء الشعري للغة عند إلقاء سعيد لقصيدته الخالصة الطويلة «يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبيا يحمل سيفاً» في المنظر الثاني من الفصل الثاني. ويمكننا أن نلمح أثر مسرحية الشعر في هذا المنظر الأول بداية من الافتتاحية الآتية :

سعيد : «وهو يمد أمامه بعض صحف اليوم»

انظر حسان

أسلوب كالطرقات المتعرجة الوحلة

يتسكع فيه فكر مخمور متعثّر

حسان : أرجوك ، سعيد

كف ، ولو يوماً ، لا غير

عن صوغ الكلمات وحبك الشعر (٦٧)

فعلى الرغم من الإبانة المسرحية / إشارة سعيد إلى الصحف اليومية الممدودة أمامه ، وافتتاح المسرحية بفعل الأمر «انظر» (٦٨)؛ فإن ملامح الصياغة اللغوية اللافتة لذاتها تبدو واضحة ، وإن كانت تبدو مبررة في هذا السياق لكون المتحدث هو سعيد الشاعر .

لكن الأمر اللافت أن اعتراض حسان على لغة سعيد
الشعرية ؛ لم يمنعه هو أيضاً من استخدامها في الصفحة
التالية مباشرة ، حيث يقول :

انظر ... سطح من أفكار رخوه

كالطحلب فوق شطوط البحر

والقراء يحبون الاسترخاء عليها

يلتذون بشم العطن المتخثر

كمريض يتشمم خدراً من كف طيب دجال

ويضيقون بنا إذ نلقي بهم في غابة صبار

لنجرب شيئاً غير الكلمات (٦٩)

كما نلمح مسرحية الشعر أيضاً في خطاب سلوى لحظة

دخولها ، حيث تقول :

طبعاً ، تلتهم حناجركم نفس الطبق اليومى الساخن

نفس الجدل الممتد كحيل ، تشنق فيه

الساعات الأولى من كل صباح (٧٠)

مما دفع حنان إلى التعليق على هذا الكم من الشعر قائلة :

أبشر حسان

جاءت شاعرة أخرى

تشبيهان بليغان بخيط واحد

لا بد إذاً ما دمتم كلكم شعراء

أن أقرأ رائعة العدد الأسبوعي من الأزهار (٧١)

كما تظهر مسرحية الشعر أيضاً طوال مونولوج الأستاذ الذي سبقت الإشارة إليه ، قبل أن تختفى تماماً بعد اكتماله ص: ٧٢٤ إلى نهاية المنظر ص: ٧٣٥، لنعود إلى شعر المسرح مرة أخرى .

حيث تشي هذه الشعرية الموزعة بين الشخصيات المتعددة بالمستوى الثقافي والأدبي للأستاذ ومجموعة المحررين، وتتفق مع كون سعيد بطل العرض شاعراً ، ومع اعتماد المسرحية على التناس مع مسرحية شوقي «مجنون ليلى» التي تنتمي إلى دائرة مسرحية الشعر (٧٢)، كما تدل أيضاً على تخفى صوت المؤلف الشاعر صلاح عبد الصبور وراء أصوات شخصياته، «فكلما تكلمت الشخصية لا تتكلم وحدها والمؤلف يتكلم في الوقت ذاته على لسانها ومن هنا تأتي (حوارية) النص المسرحي الأساسية» (٧٣).

ج - الميثاق :

وتتمثل في هذا المنظر في الأقوال الآتية :

- سعيد : لم يك يستهويني أسلوبه

كانت فيه نفس الرنة

رنة أسلوبك يا حسان

أسلوب يستأصل لكن لا يلقي بذراً (٧٤)

— حنان : تشبيهان بليغان بخيط واحد (٧٥)

— زياد : فالرومانتيكية واهنة أحياناً كالزبد الطافى فوق

الموج

غاضبة أحياناً كالطوفان الهائج

لكن.. مجنون ليلى، أعلى درجات الرومانتيكية (٧٦)

حيث تتعلق اللغة الشارحة لذاتها هنا بالأسلوب، وبالبلاغة،

وبالمذاهب الفنية، فى تأصيل لشعرية المنظر العالية ولثقافة هؤلاء

المحررين فى أن واحد .

د- آليات السخرية :

تنتشر الممازحة الساخرة فى هذا المنظر وتمتد بصورة أقل

فى المسرحية كلها، حيث تشى بالذكاء المتوقد لمجموعة المحررين،

ويمكننا أن نرصد عدة آليات لإنتاج السخرية فى هذا المنظر

محاولين اكتشاف وظيفتها فى السياق، «فالكلمة فى المسرح

حادثة كالمدية، لا ترهل ولا زوائد ولا مناطق ميتة، حتى الثرثرة لا

بد أن تكون لها وظائف حيوية، الحمولة الأيديولوجية للغة فى

المسرح تصنع حياته، وربما كان فيها مقتله، من هنا ينبغى

قياسها بأدق أجهزة التحليل». (٧٧)

١- الجناس.

زياد : داء الحكمة

عندئذ كنت أعالجه بالكلمات فكان يعاجلنى
بالكلمات (٧٨)

حيث تنبع السخرية من التجنيس الصوتى بين الفعل ونتيجته
علي الرغم من التباين الدلالى بينهما، فالأول يعالج بالكلمات
والحوار الديموقراطى، والآخر يعاجل بالكلمات والبطش
الديكتاتورى .

٢- التقابل الدلالى.

وهو يختلف عن التقابل المعجمي بين طويل وقصير مثلاً،
حيث لا يكون التقابل مباشراً بل يكون تقابلاً فنياً خفياً عبر
العلاقات الإيحائية التى تستدعيها الألفاظ فى ذهن المتلقى؛ مثل:
ليلي : أهلاً .. كيف الحال أيا فرسان المستقبل ؟
حسان : لا .. بل هم فرسان المتحف (٧٩)

فبينما ترى ليلي أن زملاءها فرسان المستقبل ، يرى زياد
أنهم فرسان المتحف / الماضى، حيث إنهم لا ينتقلون من نضال
المتحف التقليدي الكلاسيكى بالخطب البلاغية إلى ساحة الفعل
الثورى المادى المقاوم .

٣- المشترك اللفظى .

سعيد : لكني لا أرضي يا أستاذ

فأنا لم أعل الخشبة قط

زياد : لا تفزع

فستدخل فيها حين تموت

أو تعلوها إذ تشنق(٨٠)

حيث تتأسس السخرية من خلال الاعتماد علي المعاني
المشتركة التي يمكن للفظ الواحد أن يعبر عنها ، واللفظ هنا هو
الخشبة الذي تبدى بوصفه «المسرح - التابوت - منصة
الإعدام» على التوالي، وكلها أماكن تشترك في إثارة الفرع عبر
الخوف من «مواجهة الجمهور - الموت - بطش السلطة».

٤- المفارقة .

حنان : لا بد إذا ما دمتم كلكم شعراء

أن أقرأ رائعة العدد الأسبوعي من الأزهار

فأنا في الحق

يملاً قلبي الإعجاب

برقاعة شاعرها الكذاب(٨١)

إن إصرار حنان على قراءة القصيدة ، يتضافر مع وصفها
بأنها رائعة ، ومع نشرها في العدد الأسبوعي، ومع تصنع
الصدق «فأنا في الحق»، ومع إعجابها الذي يملأ قلبها ، في

ترسيخ اعتقاد المشاهد بروعة هذه القصيدة ، وعندئذ تتفجر
السخرية من مفارقة الخطاب السابق للجملة التالية «برقاعة
شاعرها الكذاب». فإذا كان بارت يرى أن الكلمة «تستطيع أن
تكون إيروسية ومنتجة بشرطين متعارضين متعددين للحدود
كليهما : إذا ما بولغ في تكرارها، أو على العكس ، إذا جاءت
على حين غرة ، لذيذة بجذتها»^(٨٢)؛ فإن دهشة المفارقة غير
المتوقعة في السياق السابق هي التي أنتجت لذة السخرية
اللاذعة المعبرة عن احتقار المثقف الحر لخطاب المثقف العميل.

هـ- التأويل المتضاد للعبارة الواحدة.

الأستاذ : ثم يقطب كل منا وجهه

ويدير المقعد كي ينكفي على ذاته

أو ينكب على مكتبه حتى تندمج الكتلة والإنسان

زياد : عذراً ... لا يمكنني أن أسكت

هل يعنى هذا أنك تمنحنا عطلة

الله ، ساقضيها في النوم

ممدوداً في جوف سريرى حتى تندمج الكتلة

والإنسان^(٨٣)

ففي مقابل الفعل / الانكباب على العمل والكتلة / المكتب في

خطاب الأستاذ ، نجد الفعل / النوم والكتلة / السرير في

خطاب زياد، حيث تتحول عبارة «حتي تندمج الكتلة والإنسان»
الدالة على الاندماج الفاعل الذي يضيف على الجماد صفة
الإنسانية في السياق الأول ، إلى عبارة دالة على الاندماج
الخامل الذي يضيف على الإنسان صفة الجماد في السياق
الآخر ، في سخرية مرة من تداعى المثقفين واستخدامهم
لل كلمات البراقة في صراعهم اللفظي الدون كيشوتى مع السلطة
الباطشة .

٦ - التصوير الشعري .

الأستاذ : والآن ، وقد استعرضت ذكائك للزملاء

كما يتعرض للمارة عريان

هل لى أن أتكلم ... ؟ (٨٤)

حيث تحولت الصورة المشرقة في السطر الأول إلى صورة
مخجلة في السطر الثاني عبر كاف التشبيه ، للدلالة على غضب
الأستاذ وسخريته من مقاطعة زياد له.

٧ - الأداء المسرحي .

زياد : هل يعني هذا أنا سنكون فرقة رقص وغناء

ما أحلاها من فكرة

اسمع

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

هل يعجبكم صوتي (٨٥)

إن السخرية هنا لا تكمن في الخطاب الشعري ذاته بل تكمن في الأداء المسرحي التهكمي للأغنية والمصدر بعبارة «هل يعجبكم صوتي؟»، في إشارة واضحة إلى استخفاف زياد بالفكرة الرومانسية التي لا تتفق مع نزعتة المادية الثورية .

٦- مسرحة الأفكار :

ونعنى بها آليات تحويل القضايا الرئيسية التي يطرحها النص إلى عرض مسرحي حي، فالعمل الفني «يملك بالإضافة إلى وظيفته كعلامة مستقلة ، وظيفة أخرى هي وظيفة العلامة التوصيلية ، ومن ثم فالعمل الأدبي يجمع بين كونه عملاً فنياً من جانب ، وبين كونه - في الوقت نفسه - كلاماً يعبر عن موقف أو فكرة أو شعور».

ويمكننا أن نرصد أهم هذه القضايا وآليات مسرحتها فيما يأتي :

أ- الكلمة في مقابل الفعل :

تمثل حيرة المثقف بين اكتفائه بالاعتماد على الكلمة فقط أو انتقاله إلى ساحة الفعل المادي الثوري في صراعه مع السلطة من أجل تحقيق الحرية والعدل، قضية رئيسية في مسرح صلاح عبد الصبور عامة وفي هذا النص خاصة، ويمكننا أن نرصد

مسرحة هذه الفكرة فى المقطع الآتى .
حسان : لنجرب شيئاً غير الكلمات
سعيد : ماذا نملك غير الكلمات
هل نملك شيئاً أفضل ؟
حسان : ما تملكه يا مولاي الشاعر
لا يسقى عطشانا قطرة ماء
لا يطعم طفلاً كسرة خبز
لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسورة ريح
الليل

لا بد من الطلقة والطغنة والتفجير
إنى أحمل هذا فى جيب
«يخرج قلماً»
حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات
إلى أن يأتى الوقت
لكنى أحمل هذا فى جيب آخر
«يخرج مسدساً» (٨٧)

حيث تتم مسرحة الفكرة عبر ثلاث خطوات :

١- الخلطة : عبر إقناع المتلقى بإمكان تصور بديل أفضل
من الكلمات فى صراع المثقف مع السلطة بواسطة الفعل

المضارع المتحول لصيغة الأمر «لنجرب شيئاً غير الكلمات»،
وبواسطة السؤال الذى يبحث عن بديل «هل نملك شيئاً
أفضل؟».

٢- الهدم : عبر إثبات فشل الكلمة في تحقيق الحرية والعدل
للشعب ، فالشعر «لا يسقى - لا يطعم - لا يكسو» وهذا يذكرنا
بتعليق الأعرج والأعمى والأبرص على كلمات العلاج.

٣- إعادة البناء : عبر اقتراح البديل ، على مستوى اللغة
القاطعة أولاً : «لأبد من الطلقة والطعنة والتفجير»، ثم على
مستوى الإبانة المسرحية ثانياً ، فسيمولوجيا المسرح تتميز عن
الفنون الأخرى كافة ولا سيما الأدب - الذى يعتمد على وصف
المواضيع والأحداث أو سردها بالضرورة - بالمظهر الإبانى،
حيث يمكننا إذا أردنا «الرجوع إلى موضوع مهم أى تعيينه
وتعريفه، أن يتناول أحدهم الموضوع ويبينه لمتلقى الرسالة» (٨٨)،
وفي هذه الحالة - كما يقول إيكو - «يتم استخدام الموضوع
العينى بوصفه تعبيراً عن الصنف الذى ينتمى إليه، وهكذا
ينتزع تحقق الشيء ليصير علامة» (٨٩)، كما تحول القلم/ العلامة
إلى رمز للكلمة، وتحول المسدس/ العلامة إلى رمز للكفاح
المسلح، فى محاولة مسرحية خالصة لإقناع المتلقى بضرورة
الانتقال من الكلمات إلى الأفعال فى مقاومة السلطة

الديكتاتورية، «فما هو المسرح علي أفضل ما يكون ، حتي وإن لم يقل شيئاً فأنا أقدم لك نموذجاً وأصدر أمراً وأقترح اقتراحاً لأحدد لك صورة مثالية أو مشروعاً يمكنك أن تحققه» (٩٠).

ب- المثقف الحر في مقابل السلطة :

ويمكننا رصد هذه العلاقة / القضية عبر محورين :

١- الاعتقال / السجن.

حسان : تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدميه
والقلق يحطم أمه

سعيد : لم يسعدني حظي بقاء حسام (٩١)

ليلي : جئت هنا في اليوم التالي للقبض عليه

حيث تتضافر الإشارة اللغوية مع غياب حسام الفعلي عن
ساحة العرض في مسرحية بطش السلطة بالمثقف الحر ، التي
تذكرنا بسجن الحلاج قبل صلبه ، وينفي الأميرة وتهميش
القرندل.

٢- المصادرة / المنع.

الأستاذ : والآن ... سلوى

«يدخل الحاج على عامل المطبعة ، وفي يده سلخة

لم تجف بعد»

الحاج على : معذرة يا أستاذ!

الأستاذ : ماذا يا حاج

هل منعوه كالعادة

الحاج على : اكتب موضوعاً آخر

الأستاذ : هذا ما كنت أظن (٩٢)

إن دخول الحاج على فى هذه اللحظة السيميولوجية الدالة التى سبق تحليلها فى الجزء الخاص بدخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح ، يتضافر مع إمساكه بالسلكة التى لم تجف بعد فى إبانة منع السلطة للخطاب المعارض للأيدولوجيا السائدة - بدلاً من مناقشته - كما تشير كلمة «كالعادة» إلى التكرار السابق لفعل المنع ، وتشير عبارة «هذا ما كنت أظن» إلى التوقع المنتظر له، فى سياق يشى بديمومة العلاقة القمعية التى تصدر فيها السلطة حق المثقف الحر فى التعبير عن أفكاره ومشاعره .

ج- خطاب تزيف الوعي فى مقابل خطاب التنوير :

ويمكننا تقسيمه إلى قسمين :

١- موقف المثقف الحر من خطاب المثقف العميل .

يتبلور موقف المثقف الحر من خطاب المثقف العميل فى هذا المنظر عبر التناص مع المقالات الصحفية ومع القصائد الشعرية مرة أخرى، حيث يبرز التناص فى الحالتين بوصفه إبانة

مسرحة لخطاب المثقف العميل.

أولاً: التناس مع المقالات الصحفية.

الأستاذ : فلاكتب في الحب

إلا إن كان الحب مثيراً لحساسية القانون

لا أتوقع أنهمو قد منعه بعد

زياد : لا ، بل منعه

اسمع يا أستاذ

(يقرأ في إحدى الصحف المنشورة أمامهم)

«لحت عينا شرطى شاباً وفتاة فى إحدى المنحنىات الخافتة

الضوء، فترصد لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف

صديقتيه . فانقض كما ينقض الصقر ، وساقهما للمخفر .

ويضيف الصحفي :

ونحن نحى لرجال الأمن مروعتهم وحماستهم للخلق الطيب،

فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تتقدم، والأعراض أمانة، تحميها

الشرطة من عبث الأنذال. بل إنا نتمنى لو خلت الأمة من داء

الفرجة الطارئ مثل القبة ولبس المايوهات ...

الأستاذ : «مقاطعاً»

عبث والأيام تجد

لا أدري كيف ترعرع فى وادينا الطيب

هذا القدر من السفلة والأوغاد؟(٩٢)

إن خصوصية المسرح تقوم على «مجموعة اتفاقات تعاملية تحكم فهم المشاهدين لطبيعة الوقائع التي يشملها العرض»(٩٤)، حيث تسمح هذه الاتفاقات التعاملية بتقبل المتلقى لهذا التناص المخترع من قبل المؤلف بوصفه تناصاً حقيقياً مع إحدى المقالات المنشورة في الصحيفة الوهمية التي يمسك بها زياد في يده ، كما تسمح أيضاً بتقبله للمقال بوصفه نثراً على الرغم من كونه موزوناً على إيقاع بحر المتدارك الذي يساعد إيقاعه المتدفق السريع في شكله الرباعي (فَعْلُنْ - فَعْلُنْ) المستخدم في هذا المنظر، على الاقتراب من دائرة النثر وبخاصة أن الفقرة تخلو من القافية .

إن خطاب الصحفي / المثقف العميل ، المادح لرجال الأمن / السلطة ، والمكرس للأيديولوجيا السائدة / إثارة الحب لحساسية القانون / التخلف ، والعامل على تزييف الوعي بتحويل القمع إلى «مروءة وحماسة للخلق الطيب»، يثبت مقولة صلاح عبد الصبور بأن «المعنى الفعلى لكلمة الإعلام هو الكذب أو الدعاية ، وأن الالتزام قد تحول في واقع الأمر إلى إلزام»(٩٥)، ويذكرنا بحماس لويس ألتوسير إلى ضرورة «انتزاع حق الحديث باسم الإنسان من السلطة السياسية؛ لأنه يؤدي بدوره

لفرض سياسة قمعية^(٩٦).

أما خطاب الأستاذ المعارض لتزييف الوعي «عيبث»، والمستنكر لدور المثقفين العتلاء «السفلة والأوغاد»، فإنه يشي بخطاب تنويري تقدمي بديل، يرى أن إمساك الشاب بيد الفتاة ليس فعلاً فاضحاً في الطريق العام، وأن اقتياد الشرطة / السلطة لهما إلى المخفر، هو منع للحب بوصفه مظهراً من مظاهر الحرية الشخصية. فهناك «تساوق بين القوانين المنظمة للتواصل والقوانين المنظمة للثقافة». بل يمكن القول إن قوانين التواصل هي قوانين ثقافية^(٩٧) كاشفة للفارق بين التقدمية والرجعية. وفي «ظل النظام الديكتاتوري فإن قبول المذاهب إما لأنها تقليدية، وإما لأنها ملائمة لمن يتقلدون السلطة، وترتب علي هذا الاختلاف نتائج كثيرة، فحين لا يكون الرأي الرسمي هو الرأي النابع من النقاش الحر، فإنه يتعين حظر النقاش الحر وعدم تشجيع التفكير الذكي، ولذلك فإن من مصلحة الحكومة أن تبت الغباء والتخلف»^(٩٨)؛ كما يقول برتراند راسل:

ثانياً: التناسل مع القضاة الشعرية.

حنان : لا بد إذا ما دمتم كلكم شعراء

أن أقرأ رائعة العدد الأسبوعي من الأزهار

فأنا في الحق

يملاً قلبى الإعجاب

برقاعة شاعرها الكذاب

سلوى : لا .. لا .. أرجوك حنان

غثيت نفسى بقراءتها قبل مجيئى الآن

«تنتزع الجريدة من حنان التي تمسك بها، حتى تتمزق

بينهما قطعاً ، حنان تقرأ من قطعة بقيت معها»

حنان : لا .. بل أقرؤها ، أرجوك

سلوى .. انتظرى .. هذا مطلعها

ملك أطل على الوجود بهاؤه ..

سلوى : «وهى تنتزع الورقة»

لن أعطيك الفرصة

زياد : بل لن يسعفها الوقت

هذا ميعاد تجمعنا الأسبوعى ، العاشرة تماماً

والأستاذ سيدخل فى لحظات

«بلهجة من ينادى شخصاً ما»

ادخل يا أستاذ

«يدخل الأستاذ وكأنه يستجيب لنداء زياد» (٩٩)

إن التناص المخترع من قبل المؤلف هنا يتمثل فى قول

الشاعر - المثقف ، المادح / العميل، للملك / السلطة ، فى

مفتتح قصيدته «ملك أطل علي الوجود بهاؤه». وقد حرص صلاح عبد الصبور على أن يكون بحر القصيدة - الكامل - مختلفاً عن بحر الحوار - المتدارك - حتى يحقق لنص القصيدة موسيقية أعلى من نص الحوار المسرحي ، وحتى يفرق إيقاعياً بين خطاب المثقف العميل وخطاب المثقف الحر الكاشف لتزييف الوعي عبر آليات متعددة :

أ - التقديم لقراءة القصيدة بالسخرية المرة القائمة على المفارقة الفاضحة لاحتقار المثقف الحر للمثقف العميل.(١٠٠)
ب - الاحتجاج اللغوي علي فعل القراءة : (لا .. لا .. لن أعطيك الفرصة) .

ج - وصف رد فعل المثقف الحر تجاه نص القصيدة المادحة «غثيت نفسي بقراءتها قبل مجيئي الآن» .

د - الإبانة المسرحية لمقاومة المثقف الحر لخطاب المثقف العميل، عبر الفعل المسرحي المعارض «انتزاع الجريدة - تمزيقها - انتزاع بقية الورقة» .

هـ - تقديم البديل / الخطاب التنويري للمثقف الحر، عبر مونولوج الأستاذ الذي سيبدأ فوزاً بعد أن أوقف دخوله محاولة استمرار حنان في قراءة القصيدة / خطاب المثقف العميل.

٢ - موقف الشعب بين الخطابين .

ويمكننا تلخيص هذا الموقف من خلال المقطع الآتى :

حسان : انظر .. سطح من أفكار رخوة

كالطحلب فوق شطوط البحر

والقراء يحبون الاسترخاء عليها

يلتذون بشم العطن المتخثر

كمريض يتشمم خدراً من كف طبيب دجال

ويضيقون بنا إذ تلقى بهم فى غابة صبار^(١٠١)

إن الأداء الشعري المصدر بفعل الأمر المسرحى (انظر) هو الذى يبرز هذه العلاقة بين الخطابين وموقف الشعب منهما، فخطاب تزيف الوعى «أفكار رخوة، وطحالب، وعطن متخثر» ومروجه المثقف العميل «طبيب دجال». لكن القراء / الشعب يستسلمون لهذه الأيديولوجيا التى تضمن لهم «الاسترخاء والتلذذ بالخدر» بعيداً عن بطش السلطة . والمثقف الحر يعتقد أنه «ليس بالخبز وحده يحى الإنسان، وأن الفقر الثقافى والأيديولوجى هو - على الأقل - أمر سيئ مثل الفقر المادى إن لم يكن أشد سوءاً»^(١٠٢)، ويرى أن هذا الاستسلام لتزيف الوعى نوع من المرض يحاول عبر خطابه التنويرى الذى يلقي بالقارئ «فى غابة صبار» تكشف له أغوار المأساة التى يحياها

وضرورة سعيه للفكاك منها ، فى إشارة واضحة ومتكررة من صلاح عبد الصبور إلى تقاعس الشعب عن مساندة المثقف الحر فى كفاحه من أجل تحقيق الحرية والعدل .

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحى :

ينتهى المنظر الأول بقول حسان الآتى :

يا أستاذ

لا تكتب فى الحب

اكتب فى النعمة والبغضاء

هذا عصر البغضاء

لا تنسى.. اكتب فى البغضاء

«ستار» (١٠٣)

فبعد اكتشاف الأستاذ أن الحب قد أصبح مثيراً لخصاسية القانون أيضاً ، يقترح حسان عليه الكتابة فى البغضاء، التى يؤكدنا بمرادفها أولاً «النعمة»، ثم بتكرارها ثلاث مرات فى ثلاثة أسطر متتالية . وإذا كانت «أى كلمة تستدعى كل مثيلاتها طبيعياً كما تستدعى كل نقائضها» (١٠٤)؛ فإن هذا الإلحاح على إبراز كلمة بغضاء فى ختام المنظر يعد تصديراً لبداية المنظر التالى الذى يحاول فيه الأستاذ زرع الحب فى قلوب المجموعة عبر بروقات تمثيل نص شوقى الرومانسى «مجنون ليلى».

«الفصل الأول» «المنظر الثانى»

(١) الزمان :

لا يوجد فى هذا المنظر ذكر للزمان على مستوى إشارات العرض خارج الحوار ، أما داخل الحوار فلا توجد إشارة للزمان التاريخى الخارجى، حيث تقتصر الإشارات الزمنية فقط على الزمان الدرامى الداخلى «داخل الحوار»، ويمكننا تقسيم هذه الإشارات إلى ما يأتى :

أ- هنا والآن :

١- يبدأ المنظر الأول بقول الأستاذ :

والآن ...

دورك يا ليلي

لم نتقن هذا المشهد بعد(١٠٥)

إن بداية المنظر بواو العطف تتضافر مع كلمة (بعد) فى إعطاء المشاهد إحساساً بأن هذه البروفة التى يشاهدها هنا والآن ممتدة منذ وقت غير قصير، وقد حرص الكاتب على تكثيف أدوات التأشير «الآن - ك - يا - ليلي - هذا» لجذب الانتباه إلى خشبة المسرح فى بداية المنظر :

٢- ينتهى المنظر بقول الأستاذ :

يا أصحابي

يكفى هذا التدريب الليلة (١٠٦)

حيث تشير كلمة «الليلة» إلى الزمان الدرامي الداخلى الذى توقفت فيه البروفات فى نهاية هذا المنظر وتوضح نوع الإضاءة المطلوبة ودرجتها، قبل أن يمطط الأستاذ حديثه للإشارة إلى الزمان الدرامى القادم الذى يطالعنا فى الفقرة التالية .

ب- الإشارة إلى الزمان الدرامى القادم :

الأستاذ : (مواصلاً)

ولنحتفل الآن بعودة جندى غائب

هيا ... هيا ...

فحسام قد عاد إلينا

فعلى الرغم من احتواء الفقرة على كلمة (الآن) ؛ فإن الفعل المضارع المتصل بلام الأمر الذى يسبقها (لنحتفل) ينقل الإشارة الزمانية من الحاضر إلى المستقبل ، وبخاصة أن هذا الاحتفال الذى يشير إليه الأستاذ فى نهاية المنظر لن يعرض على خشبة المسرح .

ج- الإشارة إلى الزمان الدرامى قبل بداية المنظر

وهى تتمثل داخل هذا المنظر فى إشارتين :

١- قول حسام : واعتذروا عن غفلتهم إذ حبسونى

شهرين (١٠٧)

الذى يوضح المدة التى قضاها حسام فى المعتقل قبل خروجه

منه هنا والآن .

٢- قول الأستاذ : هذا آخر من وفد إلينا

سعيد ... شاعر (١٠٨)

الذى يوضح أن سعيداً - الذى جاء إلى المجلة فى اليوم

التالى للقبض على حسام - لم يمض فى المجلة قبل هذا المنظر

سوى شهرين فقط ، وأنه لم ير حساماً قبل الآن . حيث تمثل

هذه النوعية من الإشارات معلومات تعمق علاقة المتلقى بالنص/

العرض، وتمكنه من خلق عالمه الدرامى التخيلى، فنحن فى

المسرح «نتلقى فى الوقت ذاته كماً هائلاً من المعلومات ، تعددية

إعلامية حقيقية» (١٠٩)، على حد تعبير بارت .

(٢) المكان :

تتمثل الإشارة إلى المكان خارج الحوار فى هذا المنظر فى

إشارة العرض الآتية «حول مائدة الاجتماعات - بروقات

تمثيل» (١١٠)، التى وزدت فى المفتتح للدلالة على أن البروقات

والمناقشات ما زالت مستمرة فى المكان ذاته «غرفة التحرير» ،

وأن الانتقال من المنظر الأول إلى المنظر الثانى لا يمثل نقلة

مكانية بل نقلة زمانية بين اقتراح مشروع تمثيل مسرحية شوقي
وبداية البروقات الفعلية .

ولا نجد في هذا المنظر إشارات مكانية داخل الحوار إلا مرة
واحدة تتمثل في الإشارة إلى المكان الخارجى/ السجن بوصفه
رمزاً دالاً على طبيعة علاقة المثقف الحر بالسلطة الباطشة، كما
يظهر فى المقطع الآتى :

الأستاذ : حدثنا عما فعلوا بك

حسام : كانوا رفقاء

أخذوا منى الساعة والنظارات، ووضعوني فى قبو

محكم

حتى أحيأ فى ظلمات العصر الحجرى

فأقدر حين خروجى مامنحوه للوادى من عز وتقدم

إذ نقلوه من ظلمات العصر الحجرى إلى بهجة عصر

الشرطة(١١١)

إن السلطة تحرص فى المكان الخارجى/ السجن على سلب

وعى المثقف بالمكان / قبو محكم، والزمان/ الساعة ، والرؤية/

النظارات . حيث يشبه حسام موقفه وهو يعيش مسلوب الوعى

داخل المعتقل بـ «ظلمات العصر الحجرى»، ويجسد مقابله «ما

منحوه للوادى من عز وتقدم» فى «بهجة عصر الشرطة» محدثاً

مفارقة تكشف للمتلقى أن «الكتاب والفنانين هم أقل الناس انبهاراً بالشعار الاقتصادي الذي يرفعه السياسيون بأننا (نعيش أزهي فترات تاريخنا)، وسواء صدق هذا الشعار علي المستوى المادي المحض أو لم يصدق ، فالحقيقة المرة أن الحياة الحديثة كئيبة وطاحنة» (١١٢)، حيث تتمثل بهجة عصر الشرطة في التخابر والتجسس والزج بالناس داخل السجون مرة أخرى، مما يجعل الحياة داخل السجن مساوية للحياة خارجه في انعدام الحرية في ظل هذا المناخ البوليسى الإرهابى .

(٣) الديكور :

الإشارة إلى الديكور في هذا المنظر تنحصر خارج الحوار فقط في مفتتح المنظر: «مائدة الاجتماعات - بروقات التمثيل» (١١٣)، في إشارة إلى أن هذه البروقات تتم في غرفة التحرير ذاتها؛ حيث ينسحب على الفعل الدرامى الممثل في هذا المنظر «البروقات والمناقشات وعودة حسام» دلالة لوحة دون كيشوت التى تتصدر الجدار الخلفى للمسرح وتحاط بأبطال النضال القومى كما سبقت الإشارة .

(٤) الشخصيات :

أ- الشخصيات التى يرتفع عنها الستار :

توضح إشارة العرض خارج الحوار الأشخاص الذين يرتفع

عنهم الستار فى بداية المنظر وهم (الأستاذ - سعيد - زياد - حسان - ليلى) (١١٢)، وقد اختار صلاح عبد الصبور هذه المجموعة من الشخصيات الجالسة حول مائدة الاجتماعات للتدريب على بروقات المسرحية؛ لأن كلاً منها له دور فى لعبة التمثيل داخل التمثيل ، فالأستاذ/ المخرج، سعيد/ قيس، زياد/ زياد، حسان/ ورد، ليلى/ ليلى، وقد تم استبعاد سلوى وحنان من المنظر لأنه ليس لهما أدوار رئيسية فى مسرحية شوقى، وإن كان لا تتم مسرحية «مجنون ليلى» إلا من خلال شخصيتى ليلى وسعيد فقط فى حقيقة الأمر .

ب- دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح :

يدخل حسام إلى المسرح لأول مرة فى هذا المنظر دخولاً مصدراً يتضح فيما يأتى :

«صوت من الخارج»

حسام : هل أدخل يا سادة ؟

ليلى : هذا صوت حسام

يدخل حسام

الأستاذ : أهلاً بحسام

«يعانقه»

وأخيراً عدت إلينا

دعنى أنظرك

دعنى أملاً عينى منك

فلکم کنا نفتقدک

کل الزملاء(١١٤)

حيث يتمثل تصدير دخول حسام / المناضل العائد من المعتقل فى الآليات الآتية:

١- قدوم صوته من الخارج قبل دخوله إلى الخشبة ، حيث يجذب هذا الصوت انتباه المشاهد إلى القادم المنتظر .

٢- تحديد ليلى لشخصيته وذكر اسمه قبل دخوله إلى الخشبة. وهذا التصدير يتضمن أيضاً الإشارة إلى معرفة ليلى لشخصية حسام من مجرد سماع صوته . حيث تتضافر هذه الإشارة مع دخول حسام إلى ساحة العرض لحظة اكتمال مونولوج قيس الداعى للحب ، فى إشعار المشاهد بوجود علاقة عاطفية بين حسام وليلى التى لا تزال نذكر سؤالاتها عن أخباره وأحوال أمه فى المنظر السابق؛ ففى التحليل السيميولوجى للحوار «علينا أن نبحث عن الإشارات التى تسمح بالتعرف على الموقف الحقيقى والعلاقات الحقيقية بين الشخصيات عن طريق الحركة والصياغة إلخ ... حيث يختفى الموقف الخطابى أحياناً خلف بداهة المعنى». (١١٥)

٣- تكرار الأستاذ لاسم حسام مرة أخرى أثناء ترحيبه به معانقاً .

٤- خطاب الأستاذ ، فبالإضافة إلى إظهار التشوق إليه " «وأخيراً» ، والافتقار الجماعي له «كل الزملاء»؛ فإن قول الأستاذ «دعني أنظرك - دعني أملاً عيني منك» في سياق الخطاب المسرحي الذي هو في حقيقة الأمر خطاب مشترك بين ممثل وممثل وجمهور ، يتحول الفعل «دع» المتكرر من رجاء لحسام إلى أمر للجمهور بالالتفات المتمعن إلى شخصية المناضل الثوري القادم من المعتقل .

ج- الشخصيات داخل الحوار :

١- شخصيات المسرح داخل المسرح : تنحصر شخصيات المسرح داخل المسرح التي تقوم بتمثيل مسرحية شوقي «مجنون ليلى» عملياً في شخصيتين فقط، هما شخصية ليلى / ليلى وشخصية قيس / سعيد، ولا يقوم حوار بين الشخصيتين في هذا المنظر ، حيث يقوم الأستاذ بتدريبهما والتعليق على الأداء المسرحي لكل منهما كما سنرى .

أ- شخصية ليلى :

ليلى : أحق حبيب القلب أنت بجانبى

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهدي من أرض عامر

بأرض ثقيف ، نحن مغتربان

الأستاذ : حسن جداً

في كل امرأة عاشقة بالفطرة

زياد : وممثلة بالفطرة

ليلي : خير لك أن تتقن دورك (١١٦)

إن التناص مع أبيات شوقي في بروقات التمثيل يحول ليلي الصحفية العصرية إلى ليلي العامرية ، أو بالأحرى يمد جسراً بين اليليتين، يحرص النص علي تمطيته مع الاحتفاظ الدائم بهيمنة السياق الواقعي المعاصر الذي يتجلى هنا في تعليق الأستاذ على الأداء وتعليق زياد على هذا التعليق ، حيث تلعب السخرية دوراً إشارياً موحياً للمتلقى بالخط الدرامي الذي سوف تسير فيه الأحداث .

فإذا كانت جملة الأستاذ «في كل امرأة عاشقة بالفطرة» تمثل مقولة أولى، وجملة زياد تضيف مقولة أخرى «في كل امرأة ممثلة بالفطرة»؛ فإن غضب ليلي نابع من حاصل جمع المتلقى للمقولتين في مقولة كلية مفادها أن «كل امرأة تمثل العشق بالفطرة»، وهذا ما سيتضح لنا في نهاية العرض عبر شخصية ليلي التي تحب سعيداً وتسلم نفسها لحسام، فالتمثيل «يكاد

يكون من خصائص السلوك الإنساني عامة، ويخبرنا شو بأن
الممثل أقل الناس رياء لأنه وحده يعترف بأنه يمثل». (١١٧)

ب- شخصية سعيد / قيس .

الأستاذ : هات حديث الحب

قل يا سعيد

تعالى نعش يا ليل

سعيد : تعالى نعش يا ليل فى ظل قفرة

من اليد لم تنقل بها قدمان

تعالى إلى وادٍ خلى وجدول

رنة عصفور ، وأيكة بان (١١٨)

فقد تحول سعيد إلى قيس فى بروفات التمثيل عبر التناص
مع أبيات شوقي التى تمثل دعوة للحب يقدمها قيس للىلى
العامرية فى لعبة التمثيل فقط كما سيتضح لنا فى المنظر التالى،
حيث تتحول اللعبة إلى حقيقة .

٢- شخصيات ثقافية عامة .

ويبرز منها فى هذا المنظر شخصيتان :

أ - بريخت : مصحوبا بالتناص فى قول الأستاذ : «ما أحوجنا
أن نسمع كلمات بريخت الطيب» (١١٩)، وسوف يتم الحديث
المفصل عن هذا التناص فى الجزء الخاص بمسرحة الأفكار

منعاً للتكرار .

ب - جوتة : ويظهر فى قول حسان الذى يكرر فيه الإشارة إلى قضية حيرة المثقف بين الكلمة والفعل فى صراعه مع السلطة الديكتاتورية من أجل الحرية والعدل .

حسان : لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه

بل يصنعه العنف الملهب

مجموعة أشعار بريخت ورفاقه

من جوتة حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية

لم تمنع شرزمة النازية

من أن تتربع فوق كراسى السلطة

الأستاذ : لكن النازية سقطت يا ولدى (١٢٠)

حيث يظل حسان متمسكاً بالفعل الثورى فى مقابل وقوف الأستاذ وبريخت وجوته فى صف الكلمة التى ينكرها حسان بالسخرية أولاً «ثرثرة»، وبالدليل المادى التاريخى ثانياً «تربع النازية فى السلطة». لكن الأستاذ يحاول إيقاف ما بالقول مستخدماً الوسيلة ذاتها - البرهان المادى التاريخى «لكن النازية سقطت يا ولدى»، حيث يدعم التقابل المسرحى القائم بين سقوط النازية وبقاء كلمات بريخت التى يتناص معها الأستاذ فى المقطع السابق، دور الكلمة وأهميتها من وجهة نظر المثقف

فى صناعة تاريخ الإنسانية الخالد . والحق أنه إذا كانت «حركة ثقافية هائلة قد أطاح بها صعود النازية إلى السلطة ؛ فإنه من خلال تجربة الإبعاد والهزيمة تطورت المرحلة التالية من عمل بريخت -مثلاً- حيث طور تقنياته الطليعية الجديدة فى التصدير والتغريب» (١٢١)، مما يثبت أن المبدع أقوى وأبقى من السياسى حتى وإن كان فى أوج ديكتاتوريته .

٣- التعريف بالشخصيات .

ينحصر التعريف بالشخصيات فى هذا المنظر داخل الحوار فقط ، وهو ينقسم إلى قسمين :

أ- التعريف المزدوج : فزياد يقوم بتعريف نفسه تعريفاً مزدوجاً يجمع بين دوره فى لعبة التمثيل داخل التمثيل ودوره فى لعبة التمثيل فقط ، حيث يقول :

لا أعرف لى دوراً حتى الآن

شبح يبحث عن جسم يسكن فيه

فى لعبتنا، أنا ظل أو راوية يحكى ما أنشده صاحبه الموهوب

أما فى لعبتنا الكبرى، ما يدعو العقلاء

حياة أو أياماً أو مستقبلاً

فأنا ... أنا لا شىء

رجل يهرب من صورة طفل (١٢٢)

والتعريف بشخصية زياد صاحب قيس- الذى لن يظهر مطلقاً فى البروقات أو فى لعبة التمثيل داخل التمثيل - ليس إلا مدخلاً للتعريف بشخصية زياد / المثقف الحر الذى لا يجد له مستقبلاً فى ظل النظام الديكتاتورى، ومدخلاً للربط بين المسرح- وبخاصة الواقعى منه - والحياة، حيث يرى زياد أنهما لعبتان متشابهتان تحتوى إحداهما الأخرى.

وقد نظر كثير من الدارسين «إلى الحياة اليومية بوصفها مثلاً على العرض المسرحى، ولهذا توهم علم الجمال فى أغلب الأحيان ومعه النقد أن العروض المسرحية لم تكن سوى أمثلة من الحياة اليومية» (١٢٣)، لكن إيكويرى أنه «ليس المسرح هو القادر على محاكاة الحياة، بل الحياة الاجتماعية هى التى كتب لها أن تكون عرضاً متواصلاً، وبسبب ذلك وجد الرابط بين المسرح والحياة» (١٢٤)، وهو رأى يكاد يتطابق مع وجهة نظر زياد/ صلاح عبد الصبور.

ب- التعريف المفرد : ويتمثل فى محورين :

١- وصف حسام ليلى .

حسام : أهلاً ليلى

قد زدت جمالاً حتى أصبحت مثلاً للحسن

ليلى : شكراً (١٢٥)

فهذا الوصف الدال ينتج إشارتين : إحداهما للمخرج، تتمثل في ضرورة اختيار ممثلة جميلة – أجمل من سلوى وحنان- لهذا الدور . والأخرى للمشاهد، تتمثل في مغازلة حسام الليلى وفى تقبلها هذا الغزل شاكرة، حيث يشى هذا التصرف للمشاهد بتصور إمكان قيام علاقة عاطفية حسية بينهما كما سيحدث بالفعل فى الفصل الثالث من المسرحية، حيث إن «المیکنزمات البسيطة للتفاعل البشرى هى نفسها المیکنزمات الأولية للتخيل الدرامى». (١٢٦)

٢- وصف الأستاذ لحسام .

ما زلت كما أنت ضحوكاً وسميناً

لم تركوك ؟

هل ضاقوا بطعامك ؟

حسام : «وهو يصفح الآخرين معانقاً»

بل لم يجدونى أهلاً للسجن فطردونى

واعتذروا عن غفلتهم إذ حبسونى شهرين

لما وجدوا الثورة تشتعل بدونى (١٢٧)

إن الأستاذ يعمل على تمطيط وصفه لحسام بالسمنة وخفة الظل فى استفساره عن سبب سرعة الإفراج عنه «هل ضاقوا بطعامك؟» وحسام يتشبث بخيط خفة الظل محاولاً تحويل الأمر

إلى نكتة يهرب بها من الإجابة ، وإن كان السؤال يظل معلقاً فى فضاء النص : كيف تم الإفراج عن حسام من المعتقل بعد شهرين فقط فى وقت كان من يدخل فيه إلى المعتقل لا يخرج منه؟

(٥) الخطاب الشعري :

أ- التقطيع :

يتكون هذا المنظر من دياالوج متصل وسريع لا تظهر فيه ملامح المونولوج إلا فى الأبيات العشرة المتصلة من مسرحية شوقى التى يناجى بها قيس ليلى ويدعوها إلى الحب ، وسوف يتم الحديث عنها فى الفقرة التالية .

ب- شعرية المسرح ومسرحة الشعر :

تنتمى صياغة المنظر كله إلى شعرية المسرح ما عدا مونولوج قيس المأخوذ من مسرحية شوقى ، وقد تفنن صلاح عبد الصبور فى تحويل المونولوج إلى دياالوج وتحويل مسرحة الشعر إلى شعرية المسرح عبر درس الأداء المسرحى من المخرج / الأستاذ للممثل / سعيد .

الأستاذ : لا ...

غمغم بالكلمات كغممة النيران إلى العشب

أرجح صوتك ، حتى يتمزق بين الجهر وبين الإيماء

حبيل وقفاتك بالمعنى، أثقل قافية الأبيات بألوان
الإيحاء

هات من القلب، وقل :

تعالى نعيش يا ليل فى ظل قفرة

من البيد لم تنقل بها قدمان

تعالى إلى وادٍ خلى وجدول

ورنة عصفور وأيكة بان

ماذا تبغى من ليلى فى هذى الكلمات ؟

إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها ،

تخرج منه امرأة طفله

متسريلة بالشهوة والصمت

تتبعك إلى جزر الحب الملعون

الجزر المتوحدة على أطراف الكون المنسية

أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنينة

فى تابوت اللذة والموت

إيه ... قل (١٢٨)

إن الأستاذ / المخرج يقدم لسعيد درساً فى الأداء الصوتى

للمثل المسرحى مصحوباً بإبانة مسرحية متمثلة فى أدائه هو

لمطلع المونولوج بالشكل المطلوب فى «بروفة المنضدة» التى

تستمر فترة قبل أن تنتقل إلى «بروفة الحركة»؛ لأننا - وبخاصة في المسرح - لا نتكلم بأعضائنا الصوتية فقط لكننا نتحاور بأجسادنا كلها، فالحوار يقوم على أكثر من مجرد تبادل الكلمات المنطوقة» كما يقول أبركرومبي (١٢٩). كما أن الأستاذ/ المخرج يثبت أن مقولة جون كوين «أى شرح للنص الشعري لم يطمع إطلاقاً أن يكون هو نفسه شعراً» (١٣٠)، حين يركز على المحتوى الانفعالي لأبيات شوقي ويشرحها في صياغة شعرية معاصرة مكثفة بغرض استنفار الذاكرة الانفعالية Emotional Memory للممثل . وقد أطلق ستانسلافسكى هذا المصطلح ليفسر به «عملية استخدام الممثل انفعالاته الشخصية المستمدة من تجربته في الماضي ليطبقها على رد الفعل العاطفي للشخصية التي يقوم بتمثيلها» (١٣١)، حتى يكون أدائه المسرحي مقنعاً للمشاهد، «فالتركيز الذي يقوم به الممثل يؤدي إلى تركيز المتفرج، والممثل في هذه الحالة يرغبه إرغاماً على الدخول فيما هو جاد فوق المنصة، مستثيراً انتباهه وتفكيره وقدراته الذهنية وانفعالاته» (١٣٢).

ولا شك في أن هذا الدرس في الأداء المسرحي، الذي ينتهي بالزفرة المنفعلة الملهبة ويفعل الأمر «إيه... قل» يحول مونولوج قيس/ سعيد التالى إلى إيالة مسرحية يحاول أن ينفذ خلالها

الممثل تعليمات المخرج . ويجب أن يكون الأداء التمثيلي هنا مبالغاً فيه بعض الشيء حتى يختلف مستوى التمثيل الطبيعي في لعبة التمثيل عن مستوى التمثيل المصطنع في لعبة التمثيل داخل التمثيل، وحتى يظهر الفارق بين الغنائية الخالصة للشعر العمودي ومساحة الدرامية التي يسمح بها شعر التفعيلة عبر عدم تساوى السطور الشعرية وعدم الإلحاح على القافية بداية .

(٦) مسرحية الأفكار :

المتقف الحر فى مقابل المتقف الحر .

إنها مفارقة مؤلمة ترعرعت فى ظلال عصر الشرطة ، حيث تبرز هذه الفكرة التوتر المرضى الذى كان يشوب علاقة المثقفين الأحرار عبر اتهامهم لبعضهم بالعمالة للسلطة فى تلك الفترة التى شاع فيها تخاير الابن على والده والعكس صحيح .

حسان : يوماً ما ستخون لأنك مملوء بالضعف

زياد : بل أنت

يوماً ما ستخون لأنك مملوء بالحق وبالبغضاء

الأستاذ : أوه ، كفا عن هذا ، لِمَ لا تصفو نفسكما

لا . لن يهوى أحدكما فى قاع الوحل

ستظان شريفين

حسان وزياد وجهان لشيء واحد

المبدأ إذ تفنى فيه النفس وتتصوف

قد يصبح دمه

أو يصبح خنجر

لكن ما أحوجنا للحب

ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب

«أنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب

ما استطعنا من وطأة ميراث الماضي ...

أن نعرف حب رفيق لرفيقه ...» (١٣٣)

إن صلاح عبد الصبور يمسرح الفكرة عبر الإبانة المسرحية صراع حسان/ زياد، الذى يكشف لنا أن أبشع تهمة يمكن أن تلتصق بالمتقف الحر «قاع الوحل» هى الخيانة المتمثلة فى تحوله إلى مثقف عميل ، حيث يطرح هذا الاتهام المتبادل على المتلقي تقبل فكرة هذا التحول الذى سيحدث بالفعل لأحد أبطال العرض كما سنرى . والأستاذ يرى أن زياداً وحسان وجهان للمثقف الحر المخلص أحدهما خنجر / سيف ، والآخر دمه / كلمة، ولا تناقض بينهما ، فالكلمة والسيف اللتان يتضافران فى تمهيد الطريق للمستقبل المشرق بالحرية والعدل. والحب الذى يصدره الأستاذ بالتناص مع أشعار الرفيق بريخت هو الذى يرسخ إيمان كل منهما بدور الآخر وتعاونته معه من أجل

الوصول إلى السيف المبصر - حلم الحلاج - مفتاح تحقيق
الحلم الديمقراطي المستنير .

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحي :

ينتهي المنظر الثاني من الفصل الأول بالجوار الآتي :

الأستاذ : يا أصحابي

يكفى هذا التدريب الليلة

ولنحتفل الآن بعودة جندي غائب

هيا .. هيا ..

فحسام قد عاد إلينا

حسام : أعلى ثقة يا أستاذ

أن رجوعي يستأهل أن تحتفلوا به ؟

الأستاذ : هل في ذلك شك؟

حسام : بل .. في ذلك شك

«ستار» (١٣٤)

إن الأستاذ يقدم الاحتفال «لنحتفل» على العودة «بعودة»؛
لأنه ما زال يرى في حسام ذلك الجندي الغائب الذي عاد إليهم ،
لكن حسام يقدم الرجوع «رجوعي» على الاحتفال «يستأهل أن
تحتفلوا به» في صيغة سؤال يشي بالريبة في طبيعة هذا
الرجوع. كما أن حساماً يطرح في خطابه الشعري قضية الثقة

التي يؤكدّها الأستاذ بالاستفهام الاستنكاري «هل في ذلك شك؟»، وينكرها حسام في جملة النهاية المصدرة بأداة العطف «بل» التي تنفي الحكم عما قبلها وتثبته لما بعدها فقط «بل في ذلك شك». حيث تتضافر هذه الإشارات المكثفة في نهاية المنظر مع ريبة الإفراج المبكر عن حسام ، وحديث زياد وحسان حول خيانة الرفاق ، في تأكيد هذا الهاجس الملح بأن رجوع حسام لا يستأهل الاحتفال به وأنه لم يعد أهلاً للثقة .

إن هذا الهاجس الذي يبرزه الخطاب الشعري في نهاية المنظر يظل دائماً في أفق توقع المتلقى أثناء الفصول التالية عليه يتأكد من صحته وإثباته أو من نفيه واستبعاده من العالم الدرامي التخيلى وفقاً لمعطيات العرض الجديدة .

«الفصل الأول»

«المنظر الثالث»

(١) الزمان :

هذا المنظر مثل المنظر السابق عليه، تقتصر الإشارات الزمانية فيه على الزمان الدرامي الداخلي فقط، وتنقسم إلى ما يأتي :

أ – هنا والآن :

وتتم الإشارة إلى الزمان المسرحي المتعين هنا والآن فى موضعين أثناء استجواب سعيد ليلى حول علاقتها بحسام :

١- سعيد : لن أسأل ثانية فى هذا الموضوع فلندفنه الآن (١٣٥)
حيث تشى كلمة ثانية بأن سؤال سعيد ليلى حول علاقتها بحسام سؤال متكرر نظراً لما يمثله له من قلق دائم يود أن يحسمه الآن أمام المشاهد الذى يشك أيضاً فى وجود هذه العلاقة.

٢- ليلى : تعلم أنى لم يلمسنى أحد حتى الآن (١٣٦)
حيث يشى قول ليلى «حتى الآن» بإمكان حدوث ذلك فى المستقبل، كما سنشاهد فى الفصل الثالث.
كما يشير الأستاذ لحظة دخوله إلى صباح هذا اليوم الذى أصبح مشرقاً بالحب قائلاً :

الأستاذ : ما هذا اليوم المشرق

كل اثنين علي جانب

أقول صباح الخير

أم أتفاعل ، وأقول

صباح الحب (١٣٧)

حيث يعد هذا المنظر نموذجاً لمسرحة التناص مع مسرحية شوقى «مجنون ليلى»، عبر الثنائيات العاطفية المتوالية التى

يقدمها لنا «سعيد / ليلي - زياد / حنان - حسان / سلوى».

ب- الإشارة إلى الزمان الدرامي القادم :

وتتمثل في قول الأستاذ في نهاية المنظر :

ما دمت قد أصبحتم إلفاً وأليفة فلقد أصبحت الحفلة

لا جدوى منها (١٣٨).

حيث يلفت الأستاذ المشاهد إلى أن لعبة التمثيل داخل

التمثيل ستتوقف بنهاية هذا المنظر الذي ينتهي به الفصل الأول،

وأن حفلة تمثيل مسرحية شوقي لن تتم بعد أن تحقق الغرض

منها، وهو إشاعة الحب بين مجموعة المحررين المناضلين من

أجل التعاون الصادق في النضال الوطني .

ج- الإشارة إلى الزمان الدرامي قبل بداية المنظر :

وتتمثل هنا في الإشارة التي تكررت مرتين إلى المدة التي

استمرت خلالها التدريبات على مسرحية شوقي الأولى : في

مفتتح المنظر، وتعبر عن وجهة نظر سعيد :

فلقد أنهكني شهران من الشك

منذ بدأنا التدريب على الأدوار

هل كنت تحبين حسام ؟ (١٣٩)

والأخرى : في ختام الاستجواب المحتدم حول هذا الموضوع،

وتمثل وجهة نظر ليلي :

ليلي والمجنون
هذي المأساة الحلوة،
شهران من التدريب ،
رجرجة في صوتك حين تناديني ..
كي أتبعك وأترك ماضى كما تترك لؤلؤة علبتها
السوداء

كي تبرز للشمس والنور
صدقنى ..
إن حساماً لا يعنى عندى شيئاً
لما غاب قليلاً

انزلق على ذاكرتى

مثل الغيش على سطح الكأس الملاء (١٤٠)

ولما كان النص يغفل مسرحية هذه المدة الساقطة في الانتقال
بين المناظر ويكتفى بتحديد لها فقط «شهران»، فإن هذا الحذف
ينتمى وفقاً لتصنيف «جيرار جينينت» إلى «الحذوف الصريحة
التي وإن كانت تعطى إحساساً بالفراغ، إلا أنها يمكن أن
يضاف إليها خبر نو مضمون» (١٤١)، فبينما تمثل مدة التدريب
بالنسبة لسعيد شهرين من الشك ، فإنها تمثل بالنسبة لليلى
شهرين من الهيام والوجد. والخطاب يتعمد تصدير هذا

المضمون عبر الوظيفة الشعرية للغة التي تسيطر - كما يقول
چاكبسون - «حين يركز الاتصال على الرسالة ذاتها ، وتحتل
الكلمات ذاتها بدلاً من ما الذى يقال بواسطتها مكان الصدارة
فى انتباهنا».(١٤٢)

فالمعنى قد تم فى قول ليلى: «كى أتبعك وأترك ماضى» لكن
التشبيه الشعرى اللافت لذاته يصدره «كما تترك لؤلؤة علبتها
السوداء»، والمعنى قد تم أيضاً فى قول ليلى «لما غاب قليلاً انزلق
على ذاكرتى» لكن التشبيه الشعرى اللافت لذاته يصدره «مثل
الغبش على سطح الكأس الملساء»، فى محاولة من صلاح عبد
الصبور لإحكام التناسب بين نوعية المضمون العاطفى وطبيعة
اللغة التى يتحدث بها عنه .

(٢) المكان :

تتم الإشارة إلى المكان خارج الحوار مرة واحدة فى مفتتح
المنظر «غرفة التحرير - سعيد وليلى»(١٤٣)، حيث لا يمثل هذا
المنظر نقلة مكانية بل يمثل تحولاً فى طبيعة العلاقة بين
الشخصيات من تمثيل الحب، بروقات مجنون ليلى لشوقى، إلى
حب حقيقى يجمع بين المحررين والمحركات فى ثنائيات عاطفية .
أما الإشارة الوحيدة للمكان داخل الحوار فقد تمثلت فى
إشارة سعيد للمكان الخارجى/ بيت حسام أثناء استجوابه

لليلة :

أين ؟

هل أبحر ودكما فوق سريريه

أم أغفى تحت سلاله بيته (١٤٤)

وهى إشارة تمهد ذهن المشاهد لتقبل مفاجأة تحول الشك إلى حقيقة فى الفصل الثالث عندما يشاهد ليلي محولة الشعر فى منزل حسام .

(٣) الديكور :

تنحصر الإشارة إلى الديكور فى هذا المنظر خارج الحوار فى مفتتح المشهد فقط «غرفة التحرير - ليلي وسعيد»، حيث تعتمد صلاح عبد الصبور مسرحية الثنائيات العاطفية فى هذا المكان الذى تحتل لوحة دون كيشوت بؤرته وتلقى بظلالها على ما يدور فيه، مما يتفق مع النهايات العيبية لهذه العلاقات العاطفية كما سنرى .

(٤) الشخصيات :

أ- خارج الحوار :

١- الشخصيات التى يرفع عنها الستار :

يرتفع الستار عن الثنائية العاطفية الأولى ليلي / سعيد بوصفهما أبطال العرض، ويوصف علاقتهما التى تحتل وحدها

١٢ صفحة من ١٨ صفحة يحتلها المنظر - بنسبة ٦٧٪ فى مقابل ٣٣٪ لعلاقتى حنان / زياد و سلوى / حسان - هى محور التشفير الأيديولوجى الرامز كما سيتضح .

٢- دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح :
يدخل إلى المسرح فى هذا المنظر ثلاث ثنائيات جديدة، هى على التوالى :

(أ) ثنائية زياد / حنان .

سعيد : أوه

ليلى .. ليلى

(يتقدم نحوها)

زياد : هل هذا فى الدور ؟

سعيد : أهلاً بكما يا أكبر كتاب العصر

ماذا أبطأ بكما اليوم ؟ (١٤٥)

إن دخول زياد و حنان إلى خشبة المسرح يتم فى لحظة ذكية تتجنب عرض المشاهد العاطفية الملتهبة أمام الجمهور . وسؤال زياد «هل هذا فى الدور؟» يكشف للمتلقى التحول من لعبة التمثيل داخل التمثيل إلى مسرحية التناس فى علاقات عاطفية حقيقية فى النص الحداثى.. وسعيد يهرب من الإجابة بمجاملة رقيقة «أكبر كتاب العصر»، يعقبها بسؤال «ماذا أبطأ بكما

اليوم؟»، وهو سؤال يهدف إلى ثلاثة أشياء :

١- تبرير استحواف الثنائي سعيد / ليلي على معظم مساحة المنظر وحدهما على الرغم من كونهما في مكان عام «غرفة التحرير».

٢- الإشارة إلى وجود علاقة عاطفية بين حنان وزياد .

٣- تمطيط الحديث حول مادة الموضوع الصحفي الذي كانا يقومان بعمله في الخارج ، وسوف نتعرض له في الجزء الخاص بـ «الشخصيات الرموز في الواقع الخارجى » منعاً للتكرار.
(ب) ثنائية حسان / سلوى.

حنان : (لزياد) هيا لنعد الموضوع .

«يتجهان إلى أحد المكاتب، ويبدأن إعداد الموضوع.
بينما تدخل سلوى وحسان.

ويتجهان إلى أحد المكاتب وهما يذرعان الغرفة،
وحسان يستأنف حديثه».(١٤٦)

إن دخول الثنائي حسان/ سلوى يتم تصديره وإبرازه على الرغم من ازدحام المسرح بست شخصيات. فسعيد ويليى يجلسان على أحد المكاتب ، وزياد وحنان قد جلسا على مكتب آخر، عندئذ يفتل دخول حسان وسلوى بروزاً رأسياً فى مقابل أفقية الشخصيات الأخرى الجالسة إلى مكاتبها. كما أن

السير/ الحركة، ومواصلة الحديث/ الصوت، يتضافران مع التشكيل المسرحي السابق في تصدير هذا الدخول، مما يتناسب مع أهمية الموضوع الذي يتناقشان حوله : «الفكر التقدمي في مقابل الدين» الذي سنتعرض له بالتفصيل في الجزء الخاص بمسرحة الأفكار، حيث «يكون فعل الفضاء دائماً ذا دلالة معقدة بشكل ما، ويقوم الإخراج بإيجاد معادل مسرحي لتلك الدلالة النصية».(١٤٧)

(ج) ثنائية الأستاذ / حسام.

سلوى : (لحسان) لا وقت لكي أشرح لك

«يدخل الأستاذ ومعه حسام»(١٤٨)

إن ثنائية الأستاذ / حسام هي الثنائية الوحيدة الخارجة علي إطار الثنائيات العاطفية في هذا المنظر، وقد جاء دخولهما الذي يؤكد بالإبانة المسرحية زعم سلوى بأنه لا يوجد وقت لكي تشرح لحسان وجهة نظرها بالتفصيل ، في لحظة دالة قصد منها المؤلف إيقاف الحديث في هذا الموضوع الشائك «الفكر التقدمي في مقابل الدين».

ب- داخل الحوار :

١- الشخصيات / الرموز في الواقع الخارجي :

وتتمثل في شخصية تلك السيدة محور الموضوع الصحفي

لحنان وزیاد .

حنان : كنا نجمع مادة موضوع عن سيدة بارة

كاملة الأوصاف

ومتقفة أيضاً

وتحب الموسيقى

لكن هذا كله

لا يشغلها عن واجبها في عمل المعروف

فهي تحب الأيتام وترعاهم، حتى تضمن مقعدها في

الجنة(١٤٩)

فهذه السيدة كاملة الأوصاف ترمز للطبقة الأرستقراطية

المترفة التي تستمتع بالثقافة وتمارس أعمال الخير من باب

الوجاهة الاجتماعية ، وسوف نرصد بعد قليل إعجاب زياد بها،

وتأويله لهذا الإعجاب تأويلاً طبقياً ساخراً .

٢ - التعريف بالشخصيات :

ويتمثل هذا التعريف في تعرية سعيد لنفسه أمام ليلي بعد أن

اعترفت له بحبها ، فيما يعد تمهيداً لدخولها غرفة تذكاراته

السوداء في بداية الفصل القادم .

ويركز هذا التعريف على محورين ، الأول : الإحساس المبكر

بالشيخوخة .

سعيد : ليلي

إنى رجل مرهق

جاوزت العشرين ببضع سنين ،

لكنى أشعر أنى متغضن

لا وجهى، بل أعصابى وخيالى ودمائى

فى إشارة إلى أن عجز المثقف عن القيام بدوره التنويرى فى

ظل الحكم الديكتاتورى يقوده إلى الإحباط والشيخوخة المبكرة .

أما المحور الآخر : فيتمثل فى الربط بين الحرية والحب .

سعيد : ليلي

إنى أتعلق من رسغى فى حبلين

الحبلان صليبي وقيامه روحى

الحرية والحب

والحرية برق قد لا يتفتق عنه غيم الأيام الجهمة

برق قد لا تبصره عيناي ، وعينا جيلى المتعب

لكن الحب يلوح قريبا منى (١٥٠)

إن صراع سعيد ورفاقه من أجل الحرية هو الذي أصاب هذا

الجيل بالشيخوخة والوهن، لهذا فهو يقدم الحرية / الوطن على

الحب / ليلي محولا الحديث من المسار العاطفى الخاص إلى

المسار السياسى العام الذى يحرص على تأكيده مرة أخرى فى

نهاية الحوار .

سعيد : حقا يا ليلي تدرين شقائي؟

ليلي : وأقدسسه وأباركه يا حبي

وسأحمله في صدري طفلا منك

سعيد : أوه ..

ليلي .. ليلي (١٥١)

فسعيد ما زال يلح على أن تدرك ليلي الشقاء / النضال قبل إدراكها للعاطفة / الحب ، وهو لا يقبل عليها بوصفها امرأة في الإبانة المسرحية «يتقدم نحوها» إلا بعد أن قدست وباركت نضاله الذي أعلنت أنها ستحمله طفلاً منه، حيث يشي الطفل / المستقبل الذي يمنحه المثقف الحر / سعيد ليلي في هذا السياق ببداية تحويلها من أنثى مجردة إلى رمز للوطن الذي يجلم بالحرية والمستقبل المشرق .

(٥) الخطاب الشعري :

أ- التقطيع :

يتميز هذا المنظر القائم على الثنائيات باعتماده على الديالوجات السريعة الحية التي يمكننا أن نرصد ملامحها على سبيل المثال في تحليل استجواب سعيد ليلي الذي يبدأ مع أول جملة من الحوار .

سعيد : ليلي أرجوك

لا تلتصقي بالصمت كما يلتصق اللبالب .

الخائف بالشجرة

فلقد أنهكنى شهران من الشك

منذ بدأنا التدريب على الأنوار

هل كنت تحبين حسام ؟ (١٥٢)

إن سعيداً يبدأ حديثه إلي ليلي بالنداء المحذوف الأداة، ثم بالرجاء/ الطلب، ثم بالمضارع المتحول إلى الأمر الخالص بواسطة لا الناهية، حيث «يجد التوجه نحو المرسل إليه، أى الوظيفة الإفهامية ، تعبيره النحوى الأكثر خلوصاً فى النداء والأمر» (١٥٣)، ثم يؤكد دلالة الأمر مجازياً بواسطة التشبيه، حتى يلح إلحاحاً واضحاً على الوظيفة الإفهامية للغة التى يطمع فى أن تعينه على الخروج من دائرة الشك بتحديد الإجابة القاطعة على سؤاله الآتى : «هل كنت تحبين حسام ؟».

كما يتراسل قول سعيد «شهران» مع قول ليلي «شبعنت» فى الإشارة إلى أن هذا الديالوج المستفهم الشاك يدور بينهما منذ فترة طويلة ، ولهذا فهى ترفض الإجابة مرة أخرى، وإن كان هذا الرفض لا يصمد بدافعين؛ الأول : إثبات البراءة، والآخر : إثبات الحب ، إنها بالأحرى إجابة أخيرة فى ديالوج ممتد،

تهدف إلى إزالة الشك .

سعيد: ليلي .. هل كان يحبك ؟

ليلي : لا أدري .. كان يغازلني

سعيد: بالكلمات .. ؟

ليلي : ماذا غير الكلمات ؟

سعيد: مثل؟

ليلي : لا أذكر

سعيد: هل كان خفيف الظل ؟

ليلي: يروى أحيانا بعض النكت المكشوفة

ويغنى أحيانا

سعيد : لا يبعث أنغاما إلا القصب الأجوف(١٥٤)

إن طلاقات الأسئلة تتوالى فى سرعة فائقة فوق أمواج بحر المتدارك - الخماسى التفعيلة أساسا - حيث يصل قصر الوحدة الإيقاعية لجملة الحوار أحيانا إلى نصف تفعيلة فقط «مثل»، مما يتوافق مع الكثافة والحدة المطلوبين فى خطاب الاستجواب. إن السؤال الأول «هل كان يحبك؟» سؤال لليلى عن الآخر وليس عن نفسها، لذلك فهى لا تملك الإجابة القاطعة عليه «لا أدري»، ولكنها تتملكها رغبة حقيقية فى التعاون مع سعيد لإزالة ما بقلبه من شك، فتنتقل الإجابة من دائرة الإحساس

«يحبك» الذى لا تتيقن منه إلى دائرة الماديات التى تذكرها
«كان يغازلنى» عله يستنتج منها الإجابة .

لهذا فإن سعيد يخطط الحديث عن هذه المغازلة لمعرفة مزيد
من المعلومات المادية حتى يكون استنتاجه العاطفى أقرب
للصواب، فهو يسأل أولاً عن حدودها «بالكلمات»؟ فتصفحه
الإجابة/ السؤال الاستنكارى «ماذا غير الكلمات؟»، فينتقل بعد
أن عرف حدود المغازلة إلى السؤال عن نوع هذه الكلمات
«مثل؟»، لكن ليلى لا تسعفها الذاكرة، أو لا ترغب فى الإفصاح
«لا أذكر». فينتقل إلى سؤالها عن مسألة لا تنسى وهى
إحساسها تجاه هذه الكلمات «هل كان خفيف الظل؟» فتهرب
ليلى من الإجابة المباشرة عن الإحساس مرة أخرى إلى ذكر
الوقائع المادية «يروى أحيانا بعض النكت المكشوفة، ويغنى
أحيانا». إن سعيداً بعد أن اكتملت لديه كل المعلومات الممكنة
المحومة حول سؤاله الأول «هل كان يحبك؟» لم يتيقن من
استنتاج الإجابة المتعلقة بالإحساس، لكنه قد استنتج من أفعاله
المادية «الغزل- النكت المكشوفة - الغناء» أن حساماً كان
يريدها، لهذا فهو يغلق دائرة هذا السؤال بتعليق ساخر «لا
يبحث أنغاماً إلا القصب الأجوف» دال على غيرته من زاوية،
وربما كان دالا أيضاً على خواء قلب حسام من الحب وامتلائه

بالرغبة فقط من زاوية أخرى، وذلك قبل أن ينتقل سعيد إلى سؤال ليلي عن ذاتها هذه المرة .

سعيد : هل أحببته ؟

ليلى : أول رجل غارلني

سعيد : ماذا أعطيته ؟

ليلى : بعض الود

سعيد : أين ؟

هل أبحر ودكما فوق سريره

أم أغفى تحت سلالم بيته

وهل استفتح ودكما ملهاة الحب ببعض النكت القذرة

ليلى : أوه ، سعيد

أرجوك(١٥٥)

إن ليلي تهرب من الإجابة المباشرة عن شعورها الشخصي تجاه حبيبها إلى ذكر الوقائع المادية مرة أخرى «أول رجل غارلني»، مما يدفع سعيداً إلى الانتقال بالسؤال إلى دائرة الماديات التي تجيب عليها «ماذا أعطيته؟»، ولكنها تفاجئه برد من دائرة العواطف هذه المرة «بعض الود»، حيث دفعته هذه المزاوغة إلى أقصى درجات الشك والتوتر العصبي، فأتبع سؤاله بالمدي التالي «أين؟» يسيل من الأجوبة/ الأسئلة الاستنكارية

التي تحول الخطاب السابق «بعض الود - النكت المكشوفة» إلى صياغة أخرى تعكس رؤيته «هل استفتح ودكما ملهاة الحب ببعض النكت القذرة؟» مستنتجاً تصويره لما يمكن أن تكون قد وصلت إليه هذه العلاقة .

إن ليلي قد وصلت أيضاً إلى ذروة التوتر العصبى بعد اتهامها المباشر، ولهذا فهي تعمل على إيقاف سيل الأسئلة بالصيغة نفسها التي بدأ بها سعيد، وهي صيغة النداء المتبوعة بالرجاء والمصدرة بالصرخة المتأللة هذه المرة، وهذا قبل أن تصرح فى وضوح بحبها لسعيد منذ بداية البروقشات، وأن حساماً ليس له مكان فى قلبها .

ولا شك فى أن هذا الاستجواب يعد نموذجاً دالاً على براعة الحوار، وعلى استطاعة اللغة الشعرية الوفاء التام بمقتضيات المسرح إذا تمكن الشاعر من الفنين .

ب- شعرية المسرح ومسرحة الشعر :

إن الحوار السريع المتصل بين الثنائيات الذي يتسم به هذا المنظر، قد أدى إلى وقوعه فى دائرة شعرية المسرح وليس مسرحة الشعر ، فحتى اللوحات الشعرية الخاطفة لا تظهر إلا فى موضعها من التوظيف الدرامى .

جـ- آليات السخرية :

إن خفة ظل زياد قد فرضت نفسها على طبيعة الحوار العاطفى الثنائى الدائر بينه وبين حنان، عبر تأويله الطبقي الساخر لإعجابه بجمال تلك السيدة الأرستقراطية .

زياد : قلت لنفسى

ماذا لو تلمس كفى الخشنة

هذا الجسد الشمعى المتألق

حتى يتفتح لى كخليج ينتظر المركب

ماذا لو أنتقم لجمع الفقراء المرهق

من عزة هذا التمثال الشاهق(١٥٦)

إن التقابل اللغوى يتحول فى ظل هذا التأويل إلى تقابل سياسى حى بين الطبقة الأرستقراطية والطبقة الفقيرة . فالجسد الشمعى المتألق فى مقابل الكف الخشنة، وعزة هذا التمثال الشاهق فى مقابل جمع الفقراء المرهق، حيث تتحول رغبة زياد فى ممارسة فعل الحب/ الجنس مع هذه المرأة الجميلة إلى انتقام ثورى .

لكن هذا التأويل لم يعجب حنان التى تمطط الحوار على

النحو الآتى :

حنان : ولماذا لم تبذل جهدك ؟

زياد : انتابنى الخوف

حنان : منها ؟

زياد : بل منك

حنان : بل أنت منافق

تبغى أن تلبس إحساسك

ثوباً مسروقاً من أكفان الفكر

وعلى أية حال ، فلتسمع هذى الكلمة ولتتدبر معناها

لا يعنينى ما تفعله فى شىء ...

بل إنك - شخصياً - لا تعينى

هيا لنعد الموضوع (١٥٧)

. إن سؤال حنان الأول «ولماذا لم تبذل جهدك؟» يمثل سخرية من تأويل حسان الطبقي لإعجابه بهذه المرأة. وإجابته «انتابنى الخوف» ترجح أنه هو نفسه كان يسخر ويداعب حنان لا أكثر. أما سؤال حنان الثانى «منها؟» فيمثل اختباراً خفياً لمكانتها عنده، حيث تؤكد إجابة زياد «بل منك» مكانة حنان فى قلبه .
إن حنان بعد أن تيقنت من مكانتها فى قلب زياد تأخذ زمام المبادرة هذه المرة انتقاماً لحبها وكرامتها، حيث تبدأ هجومها بالوصف «منافق» المدعم بالصورة الشعرية «تبغى أن تلبس إحساسك ثوباً مسروقاً من أكفان الفكر»: إن كلمات «تبغى -

مسروقا - أكفان الفكر» تتضافر في إشعار المشاهد بأن تأويل زياد لم يكن مقنعا لحنان ولم يستطع تزييف وعيها ، فهي لا تشك في أنه قد رغب في ممارسة الجنس مع هذه السيدة الجميلة ولو لحظة واحدة وتتوى الانتقام لنفسها .

إن عبارة «وعلى أية حال» التي تواصل بها حنان كلامها تعنى سواء أكنت تمزح أم كانت رغبتك في هذه المرأة رغبة حقيقية؛ فإن التهديد القادم في صيغتي الأمر «فلتسمع - ولتتدبر» يقرر أن حنان لا يهتمها ما يفعله زياد بل إنه شخصيا لا يعنيها في شيء، وأن ما يربطهما سويا هو هذا الموضوع الصحفي المشترك/ علاقة الزمالة فقط.

وعلى الرغم من هذا الحسم فإن العلاقة العاطفية الوحيدة التي تكلل بالزواج في النهاية هي علاقة حنان/ زياد، في إشارة واضحة إلى كبرياء المرأة وغيبتها التي تجعلها تظهر غير ما تيطن في كثير من الأحيان .

(٦) مسرحة الأفكار :

أ- الدين في مقابل التقييمية :

حسان : لكني لا أتصور

أن فتاة متقدمة الفكر

تعترف لقسيس أو توقد شمعا للعدراء

سلوي : ماذا فى ذلك ؟

حسان : إنا لا نحتاج إلى الدين

بل نحتاج إلى القوة

سلوي : إنى ألتمس القوة من ديني

حسان : التمسيتها من داخل نفسك

سلوي : لا وقت لكى أشرح لك

«يدخل الأستاذ ومعه حسام» (١٥٨)

إن خطاب حسام اللغوى الذى يضع أنا : لكنى لا أتصور،
فى مقابل هى : تعترف - توقد، يطرح تقابلاً أيديولوجياً أيضاً
بين الفكر التقدمى والدين.

فإذا كان سؤال سلوى : ماذا فى ذلك؟ يستنكر وجوب
الفصل بين الفكر التقدمى والدين؛ فإن إجابة حسان التى تضع
الدين فى مقابل القوة، تشى فى فضائها الدلالى بأن الاتجاه
إلى الدين فى المنظور السياسى اليسارى يعد ضعفاً إنسانياً
واضحاً. إن سلوى لا ترفض فكرة القوة ولكنها ترفض وضعها
فى مقابل الدين؛ حيث تصرح بأنها تلتمس القوة من دينها، فى
حين يفضل حسان أن تلتمس القوة من داخل ذاتها.

وأغلب الظن أن هذا الطرح المتعجل لقضية علاقة الدين
بالسياسة «لا وقت لكى أشرح لك» يعكس تحرجاً من مناقشة

المؤلف/ الشخصيات للمشكلة، حيث يظهر هذا التخرج بصورة جلية في الحديث عن الدين المسيحي بوصفه رمزاً للدين عمومًا، على الرغم من أن التيار الدينى الإسلامى كان يمثل رافداً أساسيا فى الساحة السياسية آن ذاك وحتى الآن.

وربما كان صلاح عبد الصبور- بغض النظر عن التخرج الدينى- يرغب عبر العلاقة العاطفية بين سلوى وحسان فى الإشارة إلى اتحاد المسلمين والمسيحيين فى الكفاح الوطنى من أجل الحرية والعدل، «فالنظرة السيميولوجية الحديثة لا تسمح بالوصول إلى (معارف) معينة، ولكن قبل كل شيء تسمح بالوصول إلى الفهم».(١٥٩)

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحى :

ينتهى المنظر الثالث الذى يختتم الفصل الأول بالحوار الآتى:

الأستاذ : ما دمتم قد أصبحتم إلفا وأليفة

فلقد أصبحت الحفلة لا جدوى منها

زياد : لا .. لا تتفاعل يا أستاذ

ما زلنا ننتزع الشوك من الورد

نحتاج إلى بضع بروقات أخرى

الأستاذ : لا .. فلقد قادكم التمثيل إلى الواقع

والواقع أكثر جدقا

حسام : أو أكثر تمثيلاً.

«ستار» (١٦٠)

إن الأستاذ يفصح في حديث واضح عن مسرحية التناص التي تمت في هذا المنظر؛ حيث تحولت مجموعة الصحفيين الشبان إلى ثنائيات عاطفية، ولهذا فإن «لا» النافية التي يقرر بها الأستاذ إلغاء الحفل وإيقاف البروفات، تعلن إيقاف لعبة التمثيل داخل التمثيل.

والانتقال من تمثيل العشق الرومانسي في نص شوقي إلى تصوير الخب الواقعي بين شخصيات العرض بما فيه من آلام وأحزان، الذي سيبرز لنا في بداية المنظر الأول في الفصل الثاني، الذي يدور بين ليلي وسعيد فقط في منزله.

فالأستاذ يرى أن الواقع أكثر صدقاً، في حين يأتي تعليق حسام الساخر في السطر الأخير من الفصل «أو أكثر تمثيلاً/ تزيفاً» ليتضافر مع ريبة الإفراج المبكر عنه، وحديث زياد وحسان حول خيانة الرفاق، وشك حسام في أحقيته في الاحتفال بعودته، في تأكيد شعور القارئ بالشك والريبة تجاهه، وهو شعور سوف يتأكد بشكل قاطع في المنظر الثاني من الفصل التالي. فتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد «يؤثر في قراءة النص. إن كتلة النص الموضوعية في شكل فصل تعد وحدة

مكتفية بذاتها، كما تعد حلقة في السلسلة البنوية. إننا نقرأ إلى نهاية فصل ما، وفي الوقت نفسه نقارن هذه اللحظة من (الإقفال) برؤية أشمل خاصة بالإطار الدرامى». (١٦١)

« الفصل الثانى » المنظر الأول

(١) الزمان :

أ - الزمان التاريخى الخارجى :

تتخصر الإشارة إلى الزمان التاريخى فى هذا المنظر داخل الحوار فقط، حيث يقول سعيد:

مات أبى فى فرشته مطعون الصدر من الإعياء

يوم استشهاد الجراحى ورفاقه (١٦٢)

فصلاح عبد الصبور يربط فى هذا المنظر ربطاً سيميولوجياً

دالاً بين الزمان التاريخى الخارجى متمثلاً فى يوم استشهاد

الجراحى ورفاقه، والزمان الدرامى قبل بداية المنظر متمثلاً فى

يوم وفاة والده، وسوف نتبع الدلالة السيميولوجية لهذا الربط

بالتفصيل فى الجزء الخاص بـ «الشخصيات/ الرموز فى الواقع

الخارجى» حتى لا نقع فى التكرار.

ب - الزمان الدرامى الداخلى :

١- خارج الحوار:

تبرز الإشارة إلى الزمان الدرامى الداخلى خارج الحوار فى هذا المنظر خلال مسرحة الذكريات/ المسرح داخل المسرح حيث يعتمد صلاح عبد الصبور على لعبة الإظلام والإضاءة فى الإشارة إلى مرور الزمان الدرامى، كما سنرى عند الحديث عن شخصيات المسرح داخل المسرح.

٢- داخل الحوار:

ترتبط الإشارة الوحيدة للزمان الدرامى القادم فى هذا المنظر بالإشارة للزمان الدرامى قبل بداية المنظر، وذلك فى قول ليلى:

سألتنى سلوى اليوم

متى نتزوج؟ (١٦٣)

حيث تتمحور أغلب الإشارات فى هذا المنظر حول الزمن الدرامى قبل بداية المنظر من خلال حديث ليلى عن العلاقة الزوجية بين أمها وأبيها، وحديث سعيد عن يوم وفاة والده، وسيتم الحديث عنهما فى الجزء الخاص بشخصيات الأقارب. وكذلك الأمر فى مشهد مسرحة الذكريات/ المسرح داخل المسرح الذى سنتحدث عنه فى حينه؛ حيث يريد الشاعر تكثيف إحساس المتلقى بوطأة الماضى التعس الذى يضغط على سعيد/

المثقف، ويجعله يائساً مهزوماً لا يستطيع حتى مجرد الحلم
بالمستقبل المشرق.

(٢) المكان :

أ - خارج الحوار :

إذا كانت المسرحية متعددة المشاهد «قد تتطلب تقسيم خشبة
المسرح إلى مناطق تمثيل متعددة تسمح بتسلسل العرض
واستمراره دون اللجوء إلى إسدال الستار أو تغيير المنظر، حتى
لا يفقد المشاهد متعة متابعة الحدث. وهنا يؤدي الضوء دوره
ويقسم خشبة المسرح إلى مناطق تمثيل رئيسية، ومناطق فرعية،
لكل منها إضاءتها الخاصة بها والمتناسبة مع ما يجرى فيها من
أنواع الإضاءة المختلفة»^(١٦٤)؛ فإن صلاح عبد الصبور يقوم في
هذا المنظر بتقسيم المسرح إلى مكانين متمايزين بواسطة
الإضاءة؛ حيث يقول فني مفتتح المنظر: «المنظر نصفان، نصف
مضاء ونصف مظلم، في النصف المضاء الأيمن غرفة سعيد،
ولها باب يؤدي إلى المطبخ وأثاثها بسيط»^(١٦٥)؛ حيث يشير هذا
المكان المنير الأيمن إلى بيت سعيد الحالي هنا والآن. أما الجزء
الأيسر فيقول عنه صلاح عبد الصبور لحظة إضاءته: «يظلم
الجزء الأيمن وينضىء الجزء الأيسر عن حجرة بالغة الفقر، لنرى
سعيد طفلاً وأمة نائمين»^(١٦٦)؛ حيث يشير هذا المكان المنير

الأيسر إلى بيت سعيد السابق عندما كان طفلاً، وقد استطاع صلاح عبد الصبور ببراعته الفنية تحويل هذا المكان المحكى عنه إلى إبانة مسرحية حية هنا والآن أيضاً بواسطة تقسيم المكان المسرحي، «فالفضاء المسرحي من الممكن أن يتشكل بالإضاءة، عبر وسائل متعددة منها تغيير أبعاد منطقة فقط وترك بقية الفضاء في الظلام». (١٦٧)

وإذا كان التصدير الضوئي يبرز أحد المكانين علي حساب الآخر، فإننا نتفق مع هيجل على أن «السلبى هو إيجابى بدرجة متساوية، فأى شىء يواجهه التناقض لا يختزل إلى صفر، إلى عدم مجرد» (١٦٨)، فكلا المكانين - المظلم والمضىء - ماثل أمام الجمهور طوال الوقت، حجرة الطفولة بالغة الفقر وحجرة الشباب بآثاتها البسيط، مما يتفق مع رغبة صلاح عبد الصبور فى تكثيف إحساس المتلقى بوطأة الماضى التعس الذى يضغط على سعيد المثقف، ويجعله مهزوماً عاجزاً عن صناعة المستقبل.

وقد كان صلاح عبد الصبور موفقاً فى اختيار النصف الأيمن - يسار المشاهد - الأقوى فنياً مكاناً لغرفة سعيد، والنصف الأيسر الأضعف فنياً مكاناً لمسرحية الذكريات، وفقاً للتقسيم الغربى لمناطق القوة والضعف فوق الخشبة؛ حيث تمثل غرفة سعيد الحالية/ الواقع الدرامى، مرتبة أهم من غرفة

التذكارات السوداء/ ماضى سعيد وطفولته بالنسبة للبنية الكلية للعرض.

ب- داخل الحوار .

١- ربط الشخصيات بالمكان (هنا والآن) .

ليلى : واثنتى الجرأة أن أتى لأزورك

بيتك أجمل مما تحكى عنه

سعيد : بل أصبح أجمل حين دخلته (١٦٩)

فالكلمة المكان/ بيتك القابعة فى بداية السطر الأوسط من الحوار ترتبط بسعيد عبر كاف الخطاب، وترتبط بالجمهور عبر الإبانة المسرحية المصدرة بقول ليلى الداعى للفت الانتباه «بيتك يبدو أجمل مما تحكى عنه». كل هذا «الهُنا» يتحد مع «الآن» فى السطر الثالث عبر ظرف الزمان «بل أصبح أجمل حين دخلته» فى ربط فنى مخكم للشخصيات بالمكان المسرحى المصدر هنا والآن فى افتتاح المنظر.

٢- الإشارة إلى المكان الممتد داخل المبنى الدرامى وخارج الخشبة.

سعيد : هل أصنع لك شاي ؟

ليلى : شكراً يا حبيبى (١٧٠)

سعيد : هل أعجبك الشاي ؟

ليلى لا بأس (١٧١)

إن الحوار السابق يتضافر مع قول صلاح عبد الصبور فى إشارة العرض الواردة فى المفتتح «غرفة سعيد، ولها باب يؤدى إلى المطبخ» فى التأكيد على أن سعيد قد تحرك من غرفته ودخل إلى المطبخ وصنع الشاي وأتى به أثناء حوارهِ مع ليلى. وإذا كانت «الإشارات الخاصة بالإيماءات أو بالحركات أحياناً ما تكون نادرة أو غائبة تماماً، وهى التى تسمح فى حالة وجودها بتخيل شكل احتلال هذا الفضاء» (١٧٢)؛ فإن على المخرج أن يتنبه إلى هذه الحركة فى المكان الممتد داخل المبنى الدرامى وخارج الخشبة/المطبخ، محاولاً أن يملأ الفراغ المسرحى بحركة ليلى المستكشفة لغرفة سعيد أثناء غيابه لإعداد الشاي.

٣- الإشارة للمكان الخارجى .

الطفل : «باكياً بصوت مرتفع»

أمى أمى

«يضاء نور النصف الأيمن»

سعيد: هذا أنا أبكى (١٧٣)

لقد استطاع صلاح عبد الصبور عبر تقسيمه لخشبة المسرح فى مسرحية الذكريات/ غرفة التذكارات السوداء أن يستحضر هناك ومنذ وقت بعيد هنا والآن فى تعين إبانى مُصدر بلغة

تأشيرية تسمح لسعيد الشاب بأن يشير إلى سعيد الطفل قائلاً: «هذا أنا أبكى». فإذا كانت «إشكالية دلالات الزمن تتمثل في أنها تشير إلى مرجع خارج الخشبة بالضرورة»^(١٧٤)؛ فإن المكان الخارجى المنتمى إلى دائرة الماضى أصبح معروضاً على الخشبة أمام المشاهد فى النصف الآخر من المسرح .

(٣) الديكور :

ينتقل الديكور فى هذا المنظر من الديكور الرمزي «غرفة التحرير ولوحة دون كيشوت» إلى الديكور التعبيري الدال على الحالة الاجتماعية فى شقى المسرح: غرفة سعيد الشاب ، وغرفة سعيد الطفل.

وفيما يتعلق بغرفة سعيد الشاب فإن الإشارة إلى الديكور خارج الحوار تنحصر فى قول صلاح عبد الصبور «أثاثها بسيط»^(١٧٥)؛ حيث تتضافر هذه الإشارة مع قول ليلى داخل الحوار «بيتك أجمل مما تحكى عنه»^(١٧٦)، فى ضرورة أن يكون أثاث هذه الغرفة وديكورها بسيطاً متواضعاً متناسباً مع فقر سعيد، على أن يكون فى الوقت ذاته رقيقاً جميلاً فى حدود الممكن مما يتناسب مع شاعريته ومستواه الثقافى.

أما غرفة سعيد الطفل فسترجى الحديث عنها إلى الجزء الخاص بشخصيات المسرح داخل المسرح.

(٤) الشخصيات :

أ - الشخصيات خارج الحوار .

يرتفع الستار عن شخصيتي (سعيد - ليلي) وهما يجلسان في نصف المسرح الأيمن المضاء (غرفة سعيد) بمفردهما، في إشارة إلى قوة العلاقة العاطفية بينهما، وتمهيد للحديث عن الزواج الذي سيتم تمطيطة على المستويين: الموضوعي والرمزي داخل المنظر والمسرحية.

١ - دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح/ شخصيات المسرح داخل المسرح.

يمكننا الحديث عن المسرح داخل المسرح عندما «يدرك الجمهور أن منطقة خاصة من الفضاء المسرحي تؤدي فيها قصة ما بوصفها مسرحاً بالنسبة لما يحدث على مجمل الخشبة»^(١٧٧)، والشخصيات الجديدة التي تدخل إلى خشبة المسرح في هذا المنظر هي شخصيات مسرحية الذكريات/ غرفة التذكارات السوداء/ المنزح داخل المسرح، وتتمثل في شخصيتي سعيد الطفل وأمه، بالإضافة إلى شخصية زوج الأم الذي يدخل عليها لاحقاً، وهي شخصيات داخل المشهد وخارجه في آن، داخله في المكان بحكم مسرحيتها هنا والآن، وخارجه في الزمان بحكم انتمائها إلى دائرة الماضي.

يبدأ مشهد مسرحية الذكريات بإضاءة الجزء الأيسر من المسرح «لنرى سعيد طفلاً وأمه نائمين»^(١٧٨)؛ حيث يعتمد صلاح عبد الصبور على لعبة الإظلام والإضاءة في الإشارة إلى مرور الزمان الدرامي الداخلى مستخدماً أقصى طاقات المسرح «في الاتجاه الدائم إلى ضغط مدة استمرار الأحداث»^(١٧٩). فبعد مقطع تمثيلي صغير «يظلم المشهد الأيسر للحظة، ثم يضاء لنجد الطفل يدخل مسرعاً، وقد كبر عاماً أو حول ذلك»^(١٨٠)، وبعد مقطع تمثيلي صغير آخر «يظلم الجزء الأيسر لحظة، ثم يضاء، لنجد سعيد نائماً في حضن أمه وقد طال قليلاً»^(١٨١)، فإذا كان «الزمن هو ما لا يرى وإنما يقال فقط، ويجب علينا دائماً أن نخترع له علامات مرئية لكي تدل عليه»^(١٨٢)؛ فإن إظلام المشهد الأيسر لحظة قبل إعادة إضاءته في سياق العرض يعد علامة بصرية ضوئية على مرور فترة أطول في العالم الدرامي التخيلي تظهر ملامحها على الطفل الذي يمضى في نمو مطرد يدفعه إلى مزيد من الاحتياجات الأساسية التي لا تقدر أمه الفقيرة على تلبيتها .

ويظهر المنحنى البياني المنحدر للمستوى الاقتصادي وزحف الفقر واضحاً في مشهد المسرح داخل المسرح على مستوى الديكور سواء في إشارات العرض المتوالية بين الإظلام

والإضاءة :

« حجرة بالغة الفقر » (١٨٣)

« الغرفة خاوية أو تكاد » (١٨٤)

أو داخل الحوار عبر التعليق على استغاثة الطفل الثابتة والمتكررة خمس مرات داخل هذا المشهد القصير «أمى جوعان» (١٨٥).

- الأم : بعنا آنية البيت (١٨٦)

- الأم : بعنا الدولار وإحدى المرتبتين (١٨٧)

- الأم : لم يبق لنا مما يعرض فى السوق

إلا أنت بسوق الخدامين

وأنا فى سوق الحب (١٨٨)

حيث يبدو القدر هنا بوصفه «قدرًا اقتصاديًا كما هو الحال فى معظم مسرحيات بريخت» (١٨٩). وعلى الرغم من مأساوية المصير الكامن من وراء كلا الاختيارين؛ فإن الأم تختتم النصف الأول من مشهد مسرحية الذكريات بالأغنية المتفائلة التى افتتحت بها المشهد عند تهادئتها لرؤى طفلها لحظة وفاة والده، والتى كررتها مرة ثالثة فى سياق ردها على الطفل:

نم يا حبيبى نجم .. ويا زمان ابتسم ..

للولد الجميل ..

يأتى لك الصباح بالخير والنجاح
والأمل الظليل (١٩٠)

ولا يعد هذا الغناء المتفائل خارجاً عن الخط الدرامى
المأساوى للأحداث؛ حيث يعمل هذا التناقض اللافت بنيوياً على
تنبيه المتلقى إلى تحول الأم من شخصية درامية عادية إلى رمز
سياسى للوطن فى فترة زمنية معينة، عبر الربط بين وفاة والد
سعيد فى مدخل غرفة التذكارات السوداء/ المسرح داخل
المسرح والأحداث السياسية الخارجية كما سنرى فى الجزء
الخاص بالشخصيات السياسية فى الواقع الخارجى؛ حيث
تحاول الأم/ الوطن - على الرغم من كل العقبات والضغط شبه
المستحيل - الوصول بالطفل/ المستقبل إلى بر الأمان، عبر
مفازة التجويع/ التملك التى ستتعرض لها بالتفصيل أيضاً فى
الجزء الخاص بمسرحة الأفكار.

إن صلاح عبده الضبور يقطع مشهد مسرحية الذكريات/
المسرح داخل المسرح عند هذه النقطة للحظات قصيرة قبل أن
يعود إليه ثانية على النحو الآتى:

« يظلم المشهد الأيسر ، وينير المشهد الأيمن »

سعيد : ما زلنا فى مدخل غرفة تذكاراتى السوداء

ليلي : « باكية » عانيت كثيراً يا حبي

اسكب ملح جراحك في قلبي

سعيد: قلبك.. لا يتسع لكل جراحي

هل نتقدم في الغرفة بعض الخطوات ؟

« يضاء المشهد الأيسر، ويظلم الأيمن، الأم في ثوب أحمر

فقير. الطفل نائم إلى جوارها » (١٩١)

إن هذا القطع يكسر الإيهام موضحاً أن «هناك فضاءان

متداخلان أحدهما عرض للآخر» (١٩٢)، وينبه إلى وجود «ممثلين-

متفرجين فوق المنصة، حتى لو كانوا جميعاً منظورين من

الجمهور» (١٩٣). ويمكننا رصد دلالات هذا القطع السيميولوجي

عند هذه النقطة تحديداً من بنية العرض في عدة محاور:

أولاً: منح الأم والمتلقى فرصة للتفكير قبل تحديد الاختيار

الدرامي المر: التضحية بالذات أو التضحية بالابن .

ثانياً: تغيير ملابس الأم إلى «ثوب أحمر فقير» يتناسب مع ليلة

الزفاف البائسة التي سنشاهد وقائعها.

ثالثاً: الفصل بين مرحلتين؛ الأولى: مرحلة الفقر التي شاهدها،

والثانية: مرحلة العبودية والوقوع في براثن السلطة

الباطشة/ زوج الأم.

رابعاً: التركيز على إبراز حب ليلي لسعيد في لحظة البكاء،

لفرض فني سيظهر في نهاية الفصل.

إن خطاب الأم يتضافر مع ثوبها الأحمر الفقير في الإعلان
عن تفضيلها للخيار الأول: التضحية بالذات من أجل طفلها.

الأم : سعيد

إنك ولد عاقل هل تذكر هذا الرجل الطيب.. الرجل
الطيب ذو الجلباب الأسود. يأتينا في بعض الأحيان.
يحمل بين ذراعيه خبزاً وإداماً. ويحبك. أحياناً يقرص
خديك الورديين. أحياناً يتحسس خصلة شعرك. هذا
الرجل الطيب يبغى. يبغى أن يتزوجنى.. هل تعلم ما
معنى هذا يا حبي الأوحده.. سوف ينام إلى جنبى فى
بعض الأحيان. قد يقرص خدى كما يقرص خديك. قد
يتحسس شعرى. وسيأتينا فى كل مساء، أو فى كل
مساءين. إذ إن له امرأة أخرى. وسيأتينا يوماً يحمل
خبزاً وإداماً. أعطانى عشرين جنيهاً. هل تشعر
بالجوع أيا نور عيونى (١٩٤).

«إن هذا الرجل المتزوج قد أقنع الأم عبر محاولات التودد
للطفل «يحبك - يتحسس شعرك - يقرص خديك»، وعبر التلويح
بذهب السلطان «يأتى أحياناً يحمل خبزاً وإداماً - أعطانى
عشرين جنيهاً»، بأنه يمثل أفضل مهرب لطفلها «حبي الأوحده -
نور عيونى» من الفقر والعوز «هل تشعر بالجوع؟».

وهى تحاول تصدير وجهة النظر هذه لطفلها وإقناعه بها عبر الوصف المتكرر ثلاث مرات «الرجل الطيب» فى هذا المقطع الذى يسبق دخوله مباشرة.

« الضوء يخفت قليلا في النصف الأيسر لنرى رجلا فارع الطول، يرتدى جلباباً ومعطفًا. أبرز ما فيه - فضلا عن طوله - حذاؤه الغليظ ذو الرقبة، وشاربيه المبروم، يدخل بقدمه بين المرأة والطفل».

الرجل : الليلة نحس من أولها

ولد لك لا يبغى أن يتزحزح

يا ابن النجسه

أوسع لى شبراً أتمد فيه

«الأم تمسك بحذاء الرجل» (١٩٥)

إن خطاب الرجل المتناقض تماماً مع حديث الأم عنه يثبت للمشاهد أن هذا الرجل/ السلطة الباطشة قد هيمن على المرأة/ الوطن والطفل/ المستقبل عبر تزييف وعيها وإغرائها بذهب السلطان.

هذا بالإضافة إلى أن الوصف السيميولوجى فى إشارة العرض يقدمه فى صورة مارد ذى شارب مفتول يرتدى ملابس مخبرى الشرطة/ السلطة فى ذلك الوقت. وأبرز ما يميز

شخصيته ويلج عليه صلاح عبد الصبور هو الحذاء الغليظ ذو الرقبة الذى يبدأ به فعله الدرامى، ويواصل التعبير عن نفسه بواسطته فى سياق كلامه.

الرجل: أرسلت لك اليوم طعاماً، فهل امتلأت بطنك

«يتحسس بطنها بحذائه»

وهل امتلأت بطنك يا ابن النجسه

نهم كالذودة

ورذيل أيضاً حين تبصيص بعيونك

«يتحسس بطنه بحذائه» (١٩٦)

وإذا كان «الوجه يعبر عن أفكار الشخص وأحاسيسه؛ فإن السيقان والأقدام تكشف عن الجانب اللاوعى والغريزى فى الشخص» (١٩٧)؛ حيث تشعرنا هذه المبالغة السيميولوجية فى التركيز على أقدام الرجل بأن الرقبة العالية الفظة لحذائه الغليظ تضغط على قلبه وتتجاوزته مرتفعة إلى أوداجه المنتفخة حتى إنه يربط طريقيها بشاربه المفتول .

ويجدر بنا أن نحتفظ فى ذاكرتنا بهذا المشهد «الفصل بين سعيد وأمه بحذاء زوج الأم، وإمساك الأم بالحذاء المصحوب برجاء الابتعاد عن سعيد»؛ حيث سيتكرر هذا المشهد نفسه مرة أخرى فى سياق آخر - بين سعيد وليلى وحسام - يعيننا على

تأويل البعد السياسى الرمزي للمسرحية، فالأشياء « ليست رمزية فى حد ذاتها، ولكنها تمتزج بالمعانى الرمزية عند التركيز عليها عبر ظهورها فى النص مرة ومرة أخرى» . (١٩٨)

ب - الشخصيات داخل الحوار .

١- شخصيات الأقارب.

وتتمثل على التوالى فى ثنائيتى: «أم ليلى وأبوها - أم سعيد وأبوها» وهى شخصيات لا تظهر بذاتها على خشبة المسرح، ولا تتكرر الإشارة إليها باستثناء شخصية أم سعيد التى تطور دورها من مجرد الاقتصار على الحديث عنها داخل الحوار إلى ظهور حقيقى متعين فى مشهد مسرحية الذكريات/ المسرح داخل المسرح. وكلا الثنائيتين/ الأسرتين يمثل نموذج البيت البرجوازى المؤلف فى المسرح الطبيعى الحداثى «الذى تتم فيه الخبرة المباشرة بمختلف صور افتقاد الأمان الاجتماعى والمالى وقبل كل شىء صور التوترات الجنسية»^(١٩٩)، كما هو الحال أيضاً فى مشهد بيت سعيد الشاب المعروض هنا والآن .

تبدأ الإشارة إلى أم ليلى وأبيها فى حوار ليلى / سعيد عند طلب سلوى من ليلى أن تسأل سعيد عن موعد زواجهما ؛ حيث يسير الحوار على النحو الآتى :

سعيد : هل يعنيه الأمر ؟

ليلي : سلوى تتمنى لى الخير

سعيد : هل أمك فى خير ؟

ليلي : أمى ؟! (٢٠٠)

وإذا كنا نتفق مع مارسيلو داسكال على أنه «من المتعذر تفسير مفهوم المعنى اللغوي تفسيراً مرضياً بدون الإحالة على مقام التواصل» (٢٠١)، ونتفق مع غرايس على أن «التحدث يقوم على أساس مبادئ لياقة ضرورية تجعله متماسكاً ومتواصلًا. وقد صاغ غرايس هذه المبادئ فى مقولات تضبط مساهمات المشاركين على نحو مضمّر» (٢٠٢). فإن سعيد يجيب عن سؤال ليلي «متى نتزوج؟» بسؤال آخر «هل أمك فى خير؟» حيث يخرق «مقولات الكمية Quantity» فهو لا يجيب على الغرض، ويخرق «مقولات التصرف Manner»؛ لأن إجابته غامضة وملتبسة؛ إلى درجة إدهاش المستمع الدرامى/ليلي، كما يتضح من علامتى الاستفهام والتعجب، ويخرق «مقولات العلاقة Relation»؛ لأن إجابته غير ملائمة حيث يجيب عن السؤال بسؤال آخر ليس لأنه لا يستطيع تقديم المعلومة، ولا لأنه لا يبدى تعاوناً فقد قرر أن يجيب، ولكن لأنه لا يريد أن يعبر عن رأيه فى علاقتهما بصراحة «لا ضرورة للزواج» قبل إقناعها به أولاً.

لهذا فهو يلجأ إلى البحث عن نموذج لفشل العلاقة/الزواج

من خلال أمها أولاً؛ حيث يخطط الحوار كما يأتي :

سعيد : أفليست زوجة ؟

ليلى : نعم

سعيد : وسعيدة

ليلى : لا أدري ، لم أسألها عن هذا قط

أمى كالبركان المختوم

لا تتفتح أحياناً إلا ملقية بالحمم على رأس القدر

المقسوم

لكن الأيام تمر ، وقد شبت منها ..

وابتسمت فى أولها ما يكفيها زاداً لمرارة آخرها

فأبى يرقد فى فرشته منذ سنين

أمى لا تبرق عيناها إلا حين تميل عليه حانية فى شوق

مكتوم .

وأظن بأنهما قد نتما بالحب قبل هجوم العلة

والشيب (٢٠٣)

لقد فاجأت ليلى سعيد بنجاح العلاقة / الزواج بين أمها

وأبيها ، فحول دفعة الكلام إلى وجهة أخرى بحثاً عن نموذج آخر

لفشل العلاقة / الزواج يتمثل فى أمه هو هذه المرة.

سعيد : هل أعجبك الشاى ؟

ليلى : لا بأس

سعيد : أمى ليست فى خير (٢٠٤)

حيث يحرص سعيد على تحويل الموضوع الخاص «مصير علاقته بليلى» إلى موضوع عام تأكيداً لوجهة نظره فى أنه لا علاقة بين الحب والجنس / الزواج .

سعيد : هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟

ليلى : لا أدرى

سعيد : أمى كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه بغض الموت

كانت حين ينام سعيداً بفتوته المنهوكة كل مساء
تهرع للحمام لتستفرغ ما فى معدتها من زاد أو ماء
قد سممه ريقه (٢٠٥)

وذلك قبل تحويل ذكرياته السوداء إلى مسرحية حية فى الجزء المقابل من المسرح للحياة الزوجية الفاشلة بين أمه وزوج أمه الذى ألجأها الفقر إليه، فى برهان مسرحى حى يهدف إلى إقناع ليلى بأن الزواج لا يعنى السعادة ولا يعد استكمالاً للحب .
٢- شخصيات سياسية من الواقع الخارجى .

يربط سعيد بين موت أبيه وموت عبد الحكم الجراحى ورفاقه

على النحو الآتى:

أتذكر هذا الصوت

بائع صنف يذكر مصرع طلاب شهداء
كانوا يحتجون على شيء ما ، أعرفه الآن
مات أبى فى فرشته مطحون الصدر من الإعياء .
يوم استشهاد الجراحى ورفاقه
جاءت أمى بعد قليل إذ هبط الليل
مسحت خدى، قالت: أنا أمك وأبوك(٢٠٦)

إن هذه هى المرة الأولى وليست الأخيرة فى هذا النص التى يربط فيها صلاح عبد الصبور بين أحداث المسرحية والأحداث السياسية الخارجية التى ينادى عليها بائع الجرائد و«الحدث المعين يمكن أن يعرض فى عدة جمل، فى حين يعرض غيره مما يماثله بنيوياً فى الأهمية عبر عدة فقرات، وهذا يعنى أن الجملة -وهى وحدة السطح اللغوى للنص- ليست وحدة البنية السردية»(٢٠٧)، فهذا الحدث الذى يبدو عبر مساحته النصية بوصفه حدثاً عارضاً، هو أحد المفاتيح الرئيسية لشقفة النص الأيديولوجية كما نسرى؛ حيث يتوازى موت أبى سعيد المطحون الصدر من الإعياء مع موت الجراحى ورفاقه ، وهم مجموعة شهداء الجامعة الذين قتلهم الإنجليز فى مظاهرات نوفمبر ١٩٣٥ التى طالبت بالاستقلال وعودة دستور ١٩٢٣. (٢٠٨).

ويرجع السر فى بروز اسم محمد عبد الحكم الجراحى ضمن مجموعة الشهداء إلى أن «الشهيد ظل جريحاً خمسة أيام على سرير المستشفى بين الموت والحياة» (٢٠٩)، «فكانت جنازته موكباً وطنياً، وكانت رمزاً للمأساة التى كان يجتازها الشعب فى تلك الأيام : مأساة الحزن على المصير الذى آل إليه الوطن، وقد فقد دستوره واستقلاله، وأصبح الإنجليز يحكمونه». (٢١٠)

إن هذا الموقف هو ما يحرص صلاح عبد الصبور على استدعائه فى ذهن المتلقى عبر الشفرة السيميولوجية للنص؛ حيث يتطابق مصير الأم التى فقدت زوجها وصارت أمةً للزوج الجديد المعتدى ذى الحذاء الإنجليزى الطويل الرقبة، مع مصير الوطن الذى فقد دستوره ووقع فى براثن حكم المستعمر ، فى إشارة واضحة من النص إلى أن أم سعيد ترمز إلى الوطن مصر قبل الاستقلال .

(٥) الخطاب الشعرى :

أ- التقطيع : مونولوج دياالوج .

يقع هذا المنظر الجوارى الساخن برمته فى دائرة الديالوج وشعرية المسرح، ولا تظهر ملامح المونولوج داخله سوى فى موضعين : الأول : مونولوج سعيد « ٢٠ سطرًا » الذى يتحدث فيه عن يوم وفاة أبيه بوصفه مدخلا لغرفة التذكارات السوداء/

المسرح داخل المسرح. وإذا كان «استقصاء التوابع اللسانية المميزة للدلالة الدرامية أكثر من غيرها، يعتبر أحد مهام سيميائية الدراما الأكثر إلحاحاً»^(٢١١)، فيجدر بنا أن نشير إلى أنه على الرغم من مناسبة الموقف والموقع البنيوي لصيغة المونولوج؛ فإن صلاح عبد الصبور قد تعمد خلطة هذه الصيغة أحادية الصوت عبر صيغة التساؤل الحوارية المتكررة داخله خمس مرات:

- لا أدري هل يشفيني هذا أم يشقيني؟

- هل كان زجاجاً أم خشباً؟

- هل كان هو الموت؟

- هل كنت أولول وأنوح؟

- أم كنت أتابع بعض الأصوات المتسللة من الخارج؟ (٢١٢)

وذلك حرصاً منه على حيوية المشهد وحرارته.

أما الموضع الآخر فيتمثل في مونولوج ليلي «١٦ سطرًا» الذي تتحدث فيه عن سر سعادتها بعلاقتها بسعيد وحبها له، وتختمه بوجهة نظرها في أن حبهما لا يكتمل دون زواج، وهي الجملة التي لم يسمح لها سعيد حتى بمجرد إكمالها.

ليلي :

لكن سعادتنا لا تكمل إلا .

سعيد : هل حبك ناقص؟ (٢١٣)

وإذا كان الزواج هو أهم المشروعات التي تشغل المرأة وأسرتها في المجتمعات الشرقية ؛ فإن موقفاً درامياً مثل هذا لا يقلل من حيوية هذا المونولوج القصير الذي يعبر عن وجهة نظر عميقة للشخصية ومترسخة في الوعي الجمعي، وبخاصة أن صلاح عبد الصبور قد بتر نهاية المونولوج باستفهام سعيد الاستنكارى حتى يحوله في بنية العمل إلى جملة قصيرة في حوار أشد سخونة ودرامية .

ب - التناص:

إن بداية الحديث في هذا المنظر بين ليلي وسعيد تحملنا إلى قصيدة صلاح عبد الصبور «الحب في هذا الزمان» (٢١٤) . فإذا كان الحوار بين ليلي وسعيد في المسرحية يبدأ كما يأتي:

ليلي : سلوى سألتنى اليوم متى نتزوج؟

سعيد : ماذا قلت لها !

ليلي : قلت لها ما أعرف .

ليلي : أنى لا أعرف .

سعيد : ماذا قالت ؟

ليلي : سألتنى أن أسألك (٢١٥)

فإن القصيدة تبدأ البداية نفسها :

تسألنى رفيقتى : ما آخر الطريق ؟

وهل عرفت أوله .

نحن دمي شاخصه

فوق ستار مسدله (٢١٦)

وإذا كان حب ليلي لسعيد يظهر في هذا المشهد مرتين،

الأولى في قولها عند قطعها لمشهد مسرحية الذكريات :

ليلى : «باكية» عانيت كثيراً يا حبي

اسكب ملح جراحك في قلبي (٢١٧)

والثانية في قولها :

ليلى : سعيد

انظر لي : والمسنى، وتحسنى

إنى وتر مشدود

يبغى أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم

سعيد : أوه .. الجنس

لعنتنا الأبدية

وجه الحب المقلوب

ليلى : لا، بل وجه الحب المبتسم

سعيد

جسمى يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق

جسمى يتمناك كما تتمنى النار النار (٢١٨)

فإن هذا يتفق تماماً مع قول صلاح عبد الصبور في قصيدته :

الحب في هذا الزمان يا رفيقتي

لا يعيش إلا لحظة البكاء

أو لحظة الشبق (٢١٩)

فلحظة البكاء هي اللحظة التي تبدى فيها حب ليلي لسعيد،
ولحظة الشبق هي اللحظة الأخرى التي تبدى فيها حبها له،
وكأن هذا المنظر يعد مسرحية لتلك القصيدة . وإذا كان چيرار
چينت يطلق على علاقة المحاكاة بين النصوص مصطلح « النظر
النصي » الذي يدخل في دائرة «التعالى النصي» بغض النظر
عن كون النصين لكاتب واحد (٢٢٠)؛ فإن لمنسكى في نظرية
الإطار Frame Theory قد حاول ضبط آليات الإنتاج والتلقى
اللسانية النفسية مقترحاً أن «معرفتنا مخزنة في الذاكرة علي
شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة نستقنى منها عند
الاحتياج إليها لتتلائم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا» (٢٢١)؛
حيث يؤكد هذا التناص - سواء أكان واعياً أم لا - ثبات رؤية
صلاح عبد الصبور في إبداعاته المختلفة: «فنصوصه يفسر
بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها» (٢٢٢) .

(٦) مسرحية الأفكار :

أ - التجويع/ التملك :

إن معادلة التجويع/ التملك التي تفرضها السلطة علي الشعب عمومًا والمثقف خصوصًا ليست جديدة في هذا النص من نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية، فهي تتفق مع مقولة النعمان بن المنذر في مسافر ليل «جوع كلبك يتبعك». وتتفق في مسرحية مأساة الحلاج مع شخصية الحلاج الذي يقول عن نفسه :

ولدت كآلاف من يولدون، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيرًا - بذات مساء - سعى نحو حزن فقيره
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية
نموت كآلاف من يكبرون ، حين يقتاتون خبز الشموس
ويسقون ماء المطر

وتلقاهم صبية يافعين حزانى على الطرقات الحزينة
فتعجب كيف نموا واستطالوا، وشبت خطاهم. وهذى الحياة
ضنيته (٢٢٣)

ومع شخصية السجين الثاني الذي ماتت أمه مريضة
بجوعها، وتحول هو من مشروع مثقف إلى سجين مارق؛ لأن
السلطة لم تمنحه ما يكفي لطعامه. (٢٢٤)

أما في ليلي والمجنون فإن عرض الفكرة لا يأتي عبر مقولة
كمقولة النعمان، أو مونولوج الحلاج، أو إيالة مسرحية مثل

شخصية السجين الثانى فى محبسه، بل جاء عبر مسرحية
درامية أشمل وأعمق وأكثر فنية من خلال تقنية المسرح داخل
المسرح/غرفة التذكارات السوداء - وقد سبق تحليلها تحليلًا
مفصلاً - التى سمحت للمشاهد بمتابعة معاناة الفقر الواقعة
علي سعيد وأمه منذ كان طفلاً، حتى يقتنع المشاهد درامياً
بخواء سعيد واستلابه، وعدم إيمانه بالمستقبل بعد كل الذى
عاناه. فصحيح أن «المتفرجين لا ينسون أبداً أن الأحداث
السابقة تحدث فى الماضى، لكنها تبدو وكأنها تتكشف فى الزمن
الحاضر، عندما نصطحب المتفرجين إلى الماضى لكى يشاهدوا
الحدث وهو يحدث». (٢٢٥)

ب- المرأة / الوطن .

إن فكرة المرأة/ الوطن من الرموز المتداولة فى الأدب نظراً
لما لها من رصيد ميثولوجى فى الوعي الجمعى للبشرية - وقد
صادفنا هذا سابقاً فى مسرحية الأميرة تنتظر - وما يعنينا هنا
هو تتبع آليات التشفير السيميولوجية التى يقوم بها الشاعر من
أجل تحويل ليلى من مجرد فتاة عادية إلى رمز سياسى حى .

إن صلاح عبد الصبور يستخدم حيلتين فنيتين من أجل
تحقيق هذا الغرض : الأولى تحويل الخاص إلى العام ، والثانية
الربط المتكرر بين ليلى وأمه التى سبق تحويلها إلى رمز سياسى

للوطن فى مرحلة ما قبل الثورة .

ويمكننا رصد هذا فى المقطع الآتى:

ليلي : لما لا تؤمن بالمستقبل ؟

سعيد : بل إننى أخشاه لأنى أومن به

أوشك أحياناً أن ألحظه لحظ العين

ولهذا فأنا أبصره ملتفا فى غيم أسود

ليلي : كيف ؟

سعيد : فى بلد لا يحكم فيه القانون

يمضى فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة

لا يوجد مستقبل

فى بلد يتمدد فى جثته الفقر كما يتمدد ثعبان فى

الرمل

لا يوجد مستقبل

فى بلد تتعري فيه المرأة كى تأكل

لا يوجد مستقبل

ليلي : سعيد

فكر فى مستقبلنا نحن

سعيد : كانت أمى أيضاً تطمع فى المستقبل (٢٢٦)

« أليس الإنسان شبكة من العلامات لا يمكن تغيير جانب

منها بدون تغيير الجوانب الأخرى؟ هل يمكن أن يلزم فكر
متنور نظاماً اقتصادياً ساحقاً للإنسان؟ هل يمكن أن نجد
فلسفة إنسانية فى عالم يحكمه جلايون وقطاع طرق؟ وهل يمكن
أن نحرر الإنسان فكرياً ونستغله اقتصادياً؟ وهل يمكن مقاومة
القهر بدون إدراك العلاقات الدقيقة بين مختلف الحقول
الإنسانية؟» (٢٢٧)، بالقطع لا. فليلى تسأل سعيد سؤال أنثى
تبحث عن حبيب وزوج وطفل المستقبل، فيجيبها إجابة عامة
تتعلق بمستقبل الوطن، فتحاول رده مرة أخرى إلى دائرة
الخصوصية عبر النداء «سعيد» وتؤكد الضمير المتصل
بالمفصل «مستقبلنا نحن»، لكنه يردّها ثانية إلى ساحة العمومية
عبر الإشارة إلى تجربة أمه التى تكررت مرة أخرى أيضاً فى
سياق الحوار ذاته :

ليلى : والأطفال

سعيد : أنجبت النار الدنسة من أمى ستة أطفال (٢٢٨)

فليلى امرأة/ وطن، يرتقى حب سعيد لها من الخاص إلى
العام، ولهذا فهو يحكم على مستقبله معها من خلال رؤية
سياسية شاملة تستند على التاريخ المتمثل فى غرفة تذكاراته
السوداء. فسعيد مثقف «والحديث عن الثقافة لا يصبح بمعزل عن
الذاكرة بحيث إن جوهر الثقافة ينبغى أن ينظر إليه بوصفه

ذاكرة» (٢٢٩)، «فالبناء السيميوطيقى للثقافة، والبناء السيميوطيقى للذاكرة ظاهرتان متماثلتان ثقافياً، وإن كانا يوضعان على مستويين مختلفين ولا يتعارض مثل هذا التصور مع فكرة دينامية الثقافة. ذلك لأنها - من حيث المبدأ - تثبت لخبرة الماضى» (٢٣٠)، لهذا فإن سعيد المثقف العاجز فى هذه المرحلة يرفض أن يمنح المرأة/ الوطن طفلاً تشى الظروف التاريخية المعوقة من حوله بأنه سوف يصبح عبداً ذليلاً فى ظل الفقر والقهر، وهو لا يرضى لمستقبل وطنه أن يكون مثل ماضيه.

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحى:

ينتهى المنظر بالمقطع الآتى :

لىلى : سعيد .. حبيبى

وا أسفاه .. إنك خرب ومهدم

لا تصلح إلا كى تتسكع فى جدران خرائبك السوداء

وا أسفاه

أحببت الموت

« تتصرف نحو الباب »

«ستار» (٢٣١)

ففى مقابل الجراحى ورفاقه المناضلين الثوريين الموتى الأحياء الذين ما زلنا نذكرهم حتى الآن، والذين نجح مسعاهم فى

إلهاب الحس الشعبى المقاوم وإعادة دستور ١٩٢٣ فى ١٢ سبتمبر ١٩٣٥ (٢٣٢)، تخلص ليلى فى نهاية المنظر إلى أن سعيد الشاعر الذى لا يملك إلا الكلمات مثقف عاجز لا أمل فى قدرته على تحقيق مستقبلها المشرق بعد أن صار من الأحياء الموتى، «فلا يشترط أن تكون الفجیعة فى الدراما الحديثة بموت البطل الذى يعانى لكى يحدث الأثر التراجيذى، ولكن يكفى أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى . إن إخفاقه يحقق الإحساس التراجيذى، وليس موته، وقد يعنى الإخفاق الموت المعنوى للإنسان فى العصر الحديث». (٢٣٣)

فسعيد أصبح غير قادر على الفعل بشقيه : الرمزى؛ ممارسة الحب مع ليلى، والواقعى؛ تحقيق الحرية والعدل . وإذا كانت نظرية الفعل تقوم على أنه «هناك كائن مدرك لما يقوم به من أعمال يسبب عن قصد تغييراً ما فى سياق ما ولغاية ما» (٢٣٤)؛ فإن كير إيلام يضيف إلى سلسلة الأفعال الإيجابية المنتجة صنفين سلبيين للفعل؛ يهمنما منهما فى هذا السياق صنف واحد وهو: «الإمساك Forbearance عن إنشاء فعل مثمر، ولا سيما عندما يكون متوقعاً» (٢٣٥)، حيث تمثل سلبية سعيد وإمساكه عن الفعل بؤرة حاسمة فى التطور الدرامى للمسرحية تكشف للمثقف/ سعيد حتمية تغيير أنواته/الكلمات فى صراعه مع

السلطة من أجل الحرية والعدل، فى حين تنزلق ليلى/ الوطن بين
أنياب السلطة الباطشة مرة أخرى بعد أن فقدت الدور التنويرى
للمثقف الحامى كما سنرى .

«الفصل الثانى» «المنظر الثانى»

١- الزمان :

لا تتم الإشارة إلى الزمان التاريخى الخارجى فى هذا
المنظر مطلقاً، أما الإشارة إلى الزمان الدرامى الداخلى فلا
تصادفنا أيضاً فى إشارات العرض خارج الحوار ، وإن كانت
طبيعة المكان الذى تتضمنه إشارة العرض فى مفتتح المنظر
-حانة رخيصة ونسوة يرحن ويجئن داخلها- تشى بأن الزمان
المناسب لارتياح هذه الأماكن هو المساء .
أما الإشارة إلى الزمان الدرامى الداخلى داخل الحوار،
فنتحصر فى موضعين :

أ - الإشارة إلى الزمان الدرامى قبل بداية المنظر :
وتتمثل فى استجواب حسان لزياد عن التوقيت الذى استمع
فيه مصادفة إلى وشاية حسام بهم لمكتب الأمن العام .
حسان : متى؟

زياد : قبل مجيئى بقليل (٢٣٦)

حيث يتضافر هذا السؤال عن التوقيت «متى؟» مع سؤال ثان عن المكان «أين؟» وسؤال ثالث عن «ماذا كان يقول؟»، فى استجواب يشى بعدم تصديق حسان / المثقف لخيانة صديقهم حسام - الثورى الخارج من المعتقل - لرفاقه .

ب - الإشارة إلى الزمان الدرامى القادم، وتتمثل فى موضعين:

١- الإشارة إلى ما ينوى حسام / عميل السلطة فعله :

زياد : كان يخاطب من فى الطرف الآخر بأفندم

يستمله حتى يأتية فى صبح الغد فى مبنى الأمن

العام

وبرفقته تقرير مكتوب (٢٣٧)

٢- الإشارة إلى ما ينوى حسان / المثقف الثورى فعله :

حسان : ماذا قال لندوب السلطة

لما ذكر اسمى ؟

زياد : إنك إرهابى

حسان : لم يخطئ فيما قال

وسأبدأ وطأة إرهابى به

الأخبار توافيكم فى صبح الغد

«حسان ينهض مندفعاً، ثم ينطلق إلى الطريق» (٢٣٨)

وإذا كان ثان ديك يرى أنه «فى جميع أنواع الأفعال وتراكيبها يشكل قصد الفاعل Intention، وغرضه Purpose، عنصري البناء الأساسيين» (٢٣٩)؛ فإن قصد حسان قد تحقق فى الفعل المسرحى الممثل عبر نهوضه مندفعاً فى طريقه إلى منزل حسام لقتله بالمسدس الذى شاهدناه معه فى المنظر الأول من المسرحية، لكن غرضه لن يتحقق؛ حيث ستطيش رصاصته - فى المنظر التالى - فى حين لن يعود حسام إلى منزله قبل قبض الشرطة على حسان وإدخاله السجن، فى بنية درامية محبوكة تؤكد قمع المثقف الثورى وبقاء المثقف السلطوى العميل .

٢- المكان :

أ- خارج الحوار .

تُعين إشارة العرض فى مفتتح الفصل المكان الدرامى «مقهى وحانة رخيصة» (٢٤٠)، بوصفه المكان الوحيد المفتوح فى المسرحية فى مقابل الأماكن الأخرى المغلقة والمتكررة أحياناً، وهى : «غرفة التحرير - منزل سعيد - منزل حسام - السجن»؛ حيث يتناسب هذا الانفتاح مع دلالة الحانة السيميولوجية داخل النص بوصفها ساحة البوح والمكاشفة سواء عبر الخطاب الشعرى المتمثل فى قصيدة سعيد «يوميات نبى مهزوم يحمل

قلمًا ينتظر نبيًا يحمل سيفًا» أو عبر اعتراف زياد لزميليه
بجاسوسية حسام وعمالته للسلطة .

ب - داخل الحوار .

تنحصر الإشارة إلى المكان داخل الحوار في محورين :

١- ربط الشخصيات بالمكان (هناك ومنذ وقت) .

إن «الفضاء المسرحي غير المنظور/ الخارجي ليس أقل حقيقة وأهمية من الفضاء المسرحي المنظور/ الداخلي، فأعمال الأوقات العصبية مثل اغتيال ماكبث لدنكان قد تحدث بعيداً عن خشبة المسرح، والفرق بينهما هو الفرق بين المساحة التي يمكن إدراكها والمساحة التي يمكن رؤيتها».(٢٤١)

وربط الشخصيات بالمكان في هذا المنظر لا يتعلق بـ «هنا والآن»/ الفضاء المسرحي الداخلي، لأنه لا يتم في نسق الحدث الدرامي الممثل ، بل يتعلق بـ « هناك ومنذ وقت قريب »/ الفضاء المسرحي الخارجي؛ لأنه يتصل بالحدث الدرامي المحكي عنه، والمتمثل في لحظة اكتشاف زياد لجاسوسية حسام ، وينقسم الخطاب المتعلق بهذا المحور إلى عنصرين ؛ الأول : الديالوج الوصفي المحايد المتمثل فيما يأتي :

زياد : لم يك بالداخل إلاه

حين دخلت

حسام : أين ؟

زياد : فى غرفة مكتبنا بالدار

.....

لم يشعر بوقوفى عند الباب (٢٤٢)

أما العنصر الثانى : فيتمثل فى المونولوج الذى يصور لقطة
بانورامية للمكان مفعمة بالشجن العميق بعد مواجهة زياد
لحسام بجاسوسيته :

زياد : لا أدرى

كان الموقف مملوءاً بكآبته الوحشية
وهواء مقرر يتسلل من نافذة ما، يجعلنا نلتف ونقعى
مقرورين

كنا مشبوحين على كرسيين، عدوين فجاعين
قناعين على كتلة جسدين
خوف وبرود مجروح فى عينيه ونفس فاترة ومعذبة فى
أن واحد

والحجرة كانت تتأرجح فى كون خال إلا منها
خالية إلا منا مشبوحين على الكرسيين
والأصوات ترن على أسقفها الستة، ثم تعود إلينا (٢٤٣)
إن وصف المكان هنا هو فى حقيقة الأمر وصف للموقف

لدرامى العصيب، يعتمد على الصورة الشعرية التي يرجع إنتاجها بشكل عام إلى عمل العقل فى عتمة اللاوعى». (٢٤٤)

فتمة نافذة ما فى هذه الغرفة التى يدخل إليها زياد كل يوم، لكنه لا يستطيع تحديد مكانها الآن بعد أن اختلطت الأشياء، وأضحى رفقاء أمس أعداء اليوم. حتى تلك الكراسى التى كانوا يتوحدون معها أثناء انهماكهم فى دورهم التنويرى/ الكتابة الصحفية الثورية، أضحت فى نهاية الرحلة صليباناً تشبى جثثهم المقنعة. أما حجرة أصحاب المبادئ الراسخة فقد صارت تتأرجح كأنها بندول وحيد يتدلى من قاع الكرة الأرضية فى فضاء الكون الخالى حيث ترن الأصوات على «أسقفها الستة»، وحين تصبح كل جوانب الغرفة أسقفاً يصبح الجالسون فيها -أيًا كان موقعهم - فى القاع بل فى هاوية سحيقة تعادل تحول المثقف الثوري إلى مثقف عميل . فإذا كان «فى داخل اللغة لا تملك الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها» (٢٤٥) سقف فى مقابل أرض ؛ فإن «فى اللغة الشعرية يبدو الأمر عكس ذلك، فالكلمات وقد تحررت من كل مضاداتها ومقابلاتها، تجد من جديد هويتها ذاتها، وفى نفس اللحظة كليتها الدلالية المشعة ». (٢٤٦)

٢- الإشارة للمكان الخارجى :

يشير هذا المنظر إلى مكانين خارجيين فقط؛ الأول : مبنى الأمن العام - وقد سبق الحديث عنه فى الجزء الخاص بالزمان الدرامى - وذلك بوصفه المبنى / السلطة الذى يتلقى تقارير المثقفين العملاء ضد زملائهم الثوريين .

أما المكان الثانى فهو المبنى / السجن، وقد تكررت الإشارة إليه فى موضعين؛ الأول عند اكتشاف زياد لجاسوسية حسام :

زياد : حسام جاسوس

حسام: ماذا ؟

زياد : جُئِد فى السجن (٢٤٧)

إن هذا المصير الذى آل إليه حسام يؤكد حرفية صلاح عبد الصبور فى رسم شخصياته النامية بصورة تقنع المتلقى بتقبل تحولها الدرامى . فإذا كان لاجوس أجرى يرى فى كتابه «فن كتابة المسرحية» أن «الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة؛ أى أبعاد شخصيته الثلاثة : المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية، فنعرف من هو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه فى المستقبل»^(٢٤٨)؛ فإن صلاح عبد الصبور قد منح هذه الحوارات السيميولوجية الموحية موقعاً بنيوياً متميزاً فى نهايات المناظر

يمنحها قدرة أكبر على الدل ولفت انتباه المشاهد، فدراما المناظر «تقطع استمرارية التسلسل التركيبى بوصفه تتابعاً بديهيًا، وتقطع المنظر هو الذى يدفع إلى التوقف والتفكير بدلا من الانسياق وراء حركة «القصة». وإذا أردنا أن نبرز فى المسرح ما لا يعد «بديهيًا» فالوقفه تسمح بذلك كما تبرز دراما المناظر، عن طريق الفاصل، التأمل فيما يعتبر بديهيًا»^(٢٤٩)؛ حيث ينتهى المنظر الثانى من الفصل الأول بتشكك حسام حول أحقيته فى الاحتفال بعودته من المعتقل، فى حين ينتهى المنظر الثالث من الفصل ذاته بتعقيبه على قول الأستاذ «والواقع أكثر صدقًا» بمقولته الساخرة «أو أكثر تمثيلًا». وهذه الحوارات تتضافر بدورها مع إشارة الأستاذ إلى غرابة الإفراج المبكر عن حسام، ومشاحنات زياد وحسان التى يتهم فيها كل منهما الآخر بأنه يومًا ما سيخون، فى تقبل المشاهد - دراميًا - لفكرة تحول المثقف الثورى إلى مثقف عميل بواسطة سيف السلطان داخل المعتقلات ، كما يتضح من المرة الأخرى التى تمت فيها الإشارة إلى المبنى/ السجن داخل هذا المنظر :

زياد : حدثنى عن قسوة عيش الشجن

هل كان يهددنى أم يبحث عن تبرير

لا أعرف (٢٥٠)

ومن الواضح فى خطاب زياد السابق أن اختلاف موقف الشخصية يؤدى إلى اختلاف دلالة المكان الذى تشير إليه فى خطابها . فبعد انتماء حسام للسلطة/ الأمن العام، أصبح حديثه عن المكان/ السجن لا ينتمى إلى دائرة محاولة تبرير الضعف الإنسانى بقدر انتمائه إلى دائرة التهديد بسيف السلطان التى يؤكدُها موقفه من زياد فى نهاية مواجهته له :

فجأة ..

وضع ذراعاً فى كتفى، وقال ..
أنا أملك أن أنفك وأؤذك (٢٥١)

فقد تحول المكان/ السجن من يد السلطة التى بطشت به وقت أن كان مثقفاً ثورياً، إلى يده التى تبطش بالآخرين من المثقفين الثوريين بعد أن صار مثقفاً عميلاً .

٣- الديكور :

تتصدر الإشارة إلى الديكور فى هذا المنظر خارج الحوار فقط فى مفتتح المنظر «مقهى وحانة رخيصة - سعيد وزياد وحسان يجلسون إلى مائدة - النسوة يرحن ويجنن» (٢٥٢)؛ حيث تحتوى كل جملة من الجمل الثلاث على إشارة غرض تتعلق بالديكور. ففي الجملة الأولى تشير كلمة «رخيصة» إلى طبيعة الديكور المتواضع، والجو الشعبى البسيط الذى يجب أن تكون

عليه الحانة. وفي الجملة الثانية تشير كلمة «يجلسون إلى المائدة» إلى أن «سعيد وزياد وحسان» داخل المكان وخارجه في آن واحد؛ لأنهم يجلسون إلى مائدة خاصة بهم وليس على المقاعد العمومية الملتفة حول البار، مما يتفق مع طبيعة جلستهم القائمة على المصارحة والفضفضة بين الأصدقاء.

أما الجملة الثالثة «النسوة يرحن ويجئن» فإننى أرى أنه ربما يصح لنا أن ندخلها في دائرة الديكور المتعلق بطبيعة المكان وتصوير الجو العام أيضاً. فإذا كانت آن أوبرسفيلد تقرر أنه «قد تشكل مجموعة ممثلين ديكوراً ما»^(٢٥٣)، ولكن «لا تصبح الشخصية أداة على خشبة المسرح إلا إذا تحولت إلى أداة غير نشطة، بمواصفات الأداة. غير النشطة وهي الامتناع عن الكلام والحركة»^(٢٥٤)؛ فإن مجموعة النسوة هنا يمتنعن عن الكلام. عدا شخصية واحدة لها اسم محدد وتشارك في الحوار ولا تنتمى إلى دائرة الديكور. أما موضوع الحركة فهو أمر غير مجورى في هذا المنظر حيث تنحصر الإشارة إليها خارج الحوار فقط، كما أنها حركة غير موظفة درامياً لإعطاء تشكيل جمعى له دلالة، بل هي حركة شبه عشوائية لاستكمال ديكور المكان الأيقونى المجسد لنظيره الواقعى .

٤- الشخصيات :

أ- خارج الحوار :

١- الشخصيات التي يرتفع عنها الستار .

تنص إشارة العرض في مفتتح المنظر على أن الستار يرتفع عن شخصيات سعيد وزياد وحسان وهم جالسون إلى مائدة في حانة شعبية، وتظل شخصياتهم هي الشخصيات الرئيسية في المنظر ؛ حيث لا يقد إليهم أحد من أبطال العرض .

٢- دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح .

وتتمثل في شخصية المطرب :

«يدخل مغن ضرير، ومعه عوده. يجلس على كرس قريب،

ويصلح أوتار عوده»

المغنى : أسعد الله الأماسى

يا ملوكاً يا ذوات

زياد : عفواً يا مولانا

نحن صعاليك حقاً، لكننا نقدر أن نتحفا بكأس

«يصفق للخادم، فيجيئه»

أعط الأستاذ المطرب كأساً مما يشرب

المطرب : «ينطلق مغنياً»

والله إن سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر

وابنى لى فيكى جنينه فوق الجنينه قصر
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هنيه للى يسكنها
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى
يا ليلى .. يا عـيـيـنى (٢٥٥)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق الدرامى إلى عدة ملاحظات؛
الأولى : أن غناء المطرب العامى يدعم الإحساس الشعبى بجو
الحانة. والثانية: أن هذا التناص مع التراث الشعبى
يعد أحد الحيل الفنية التى استخدمها صلاح عبد الصبور
لتصدير قصيدة سعيد الطويلة وتهيئة المشاهد لتقبلها. والثالثة :
أن مضمون هذه الأغنية الشعبية الذى يتحدث عن مصر يضعنا
فى قلب المأساة؛ حيث يغنى لمصر فى هذا المنظر شاعر عاجز
متهاك / سعيد، ومغن ضير يستجدى قوت يومه، فى إشارة
واضحة إلى عجز الشعب والمثقف معاً عن تحرير الوطن وتحقيق
الحرية والعدل فى تلك الفترة .

ب- داخل الحوار .

١- الشخصيات التى يرتفع عنها الستار .

ونقصد هنا الشخصيات الهامشية الموجودة فوق المسرح
لحظة رفع الستار لكنها غير مذكورة فى إشارة العرض نظراً

لعدم دخولها فى صلب الدراما، وتتمثل هنا فى شخصيتين :
أ - الخادم .

فعلى الرغم من الإشارة إلى شخصية الخادم أكثر من مرة
داخل هذا المنظر :

- زياد : «يصفق للخادم، فيجيئه»
أعط الأستاذ كأساً مما نشرب (٢٥٦)

- زياد : «يصفق للخادم»
كأس أخرى للأستاذ (٢٥٧)

- زياد : «يصفق للخادم، فيأتى»
خذ هذا الآن ..

نتحاسب فيما بعد (٢٥٨)

فإن هذا التكرار لا يشفع للخادم فى أن يكون شخصية
درامية داخل النص، وبخاصة أنه ليس له اسم، ولا يشترك فى
الحوار مطلقاً. فإذا كان الممثل «قد يكون شخصية متحدثة وقد
يكون أداة فى العرض مثله مثل قطعة الأثاث» (٢٥٩)؛ فإن
الخادم هنا على الرغم من حركته - التى تتسم بالآلية الوظيفية -
يظل قابلاً فى مرتبة اللوازم المسرحية المكملة لمشهد الحانة حيث
لا يعقل أن يكون هناك حانة بلا ساق.

ب - شخصية المرأة .

وهى أيضاً شخصية غير محورية ضمن النساء اللاتي يرحن ويجئن استكمالاً لديكور الحانة، لكنها تختلف عنهن باشتراكها فى الحوار مع أبطال العرض، ويتحدد اسمها؛ حيث يقع حوارها معهم فى دائرتى: الإشارة إلى الشخصيات السياسية فى الواقع الخارجى، وآليات السخرية، وسنتحدث عن كل منهما فى موضعه تجنباً للتكرار .

٢- شخصيات سياسية فى الواقع الخارجى .

وهى تنحصر داخل هذا المنظر فى شخصية الزعيم «سعد زغلول» فقط .

حسان : كم عمرك ؟

المرأة : دعنى أتذكر

ولدتنى أمى فى عام الهوجه

حسان : أية هوجه

المرأة : هوجه سعد

سعيد : تعنى ثورة سعد (٢٦٠)

ولما كانت «أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية»^(٢٦١)؛ فإن هذا المقطع يشير عبر توظيفه لشخصية سعد زغلول إلى عدة أمور؛ أولها: يتمثل فى

قول المرأة عند سؤالها عن عمرها « دعني أتذكر » في إشارة إلى فقدان وعى الشعب بأموره الشخصية. وثانيها : يتمثل في وصفها لثورة ١٩١٩ بأنها «هوجة سعد» في إشارة إلى فقدان الشعب للوعى الوطنى بالزعماء الذين يناضلون من أجله. وثالثها: يتمثل فى الرمز السياسى الكامن خلف سقوط تلك الطفلة التى صاحب ميلادها الثورة/ المستقبل الحر، وتحولها فى هذه اللحظة التاريخية الراهنة إلى عاهرة مستباحة .

٣- شخصيات أبطال العرض .

يتميز هذا المنظر بالحديث عن بطلين من أبطال العرض فى مساحة كبيرة داخل الحوار فقط دون ظهور شخصيتيهما على المسرح؛ وهما شخصيتا ليلي وحسام .

والشخصية الأولى التى يبدأ الحديث عنها هى شخصية ليلي حيث يتم تمطيط الكلام على النحو الآتى :

سعيد : هذا حق أزياد

فأنا أشعر أنا جيل قد مات ولم يولد بعد

لا يقدر أن يصنع شيئاً ، حتى فى الحب

حسان : بمناسبة الحب

هل صفحت ليلي عنك؟ (٢٦٢)

حيث يلتقط حسان تأييد سعيد لتعليق زياد على قصيدته

السياسية الخالصة التي ينعى فيها هذا الجيل العاجز، ليمد
الخيوط من الحديث عن السلبية على مستوى الوطن إلى الحديث
عن السلبية على مستوى علاقة سعيد بليلي رمز الوطن .

وللتأكد من توصيل هذا البعد الرمزي للمتلقي يعتمد صلاح
عبد الصبور على عدة منبهات سيميولوجية متوالية؛ أولها يتمثل
في حديث سعيد التالى عن تصوره لطبيعة علاقته بليلي :

سعيد : لا أنوى أن أنساها

بل أنوى أن أحيها مثل حياتى للمستقبل

مثل حياتى للحرية والعدل

حلم لا أقدر أن أملكه، لكنى أقدر أن أتمناه (٢٦٣).

حيث يساوى سعيد فى تشبيهاته الشعرية بين ليلى من جهة
والحرية والعدل والمستقبل والحلم من جهة أخرى، مما يدخلها فى
سياق رمزى معنوى متعال يجعل سعيد العاجز لا يستطيع سوى
أن يحلم لها بالمستقبل المشرق مثلها فى ذلك تماماً مثل تصوره
لعلاقته بالوطن فى قصيدته الطويلة السابقة لهذا الحوار
مباشرة، والتي سنتعرض لها بالتحليل المفصل فى المحور التالى.
إن هذه السلبية تدفع حسان إلى لفت نظر سعيد لوجود
منافس له فى حب ليلى :

حسان : سعيد

هل تعلم أن حسام

يتقرب من ليلي

سعيد : هو أيضاً يتمناها

زياد : الدودة في أصل الشجره

حسان : ماذا ؟

زياد : هلوسة مخمورة (١)

لكن سعيد يؤكد سمو ليلي ورمزيتها المتعالية مرة أخرى عبر اعتقاده بأن حسام لا يملك إلا أن يتمناها فقط بوصفه مثقفاً ثورياً عاجزاً أيضاً. وهنا يظهر منبهان سيميولوجيان جديان؛ الأول : يتمثل في عبارة زياد الرمزية «الدودة في أصل الشجرة» والثانى: يتمثل في تدخل المغنى الضرير في هذه اللحظة الدرامية مكرراً غناءه الشعبى التراثى السابق - الذى يحمل طابع التمنى أيضاً- لمصر/ الوطن، وذلك فى إطار الإلحاح على تأكيد الربط الرمزى بين الوطن وليلي التى يتواصل الحديث عنها مرة أخرى فور انتهائه من الغناء : (٢٦٥)

حسان : سعيد

لكن ليلي قد مالت لحسام فى هذى الأيام

وحسام يعرف كيف يثير خيال امرأة بالألفاظ الحلوه

زياد : الدودة فى أصل الشجره (٢٦٦)

على المستوى الموضوعى يبدو ميل ليلي الأنثى لحسام الذى يقرره حسان غير مبرر درامياً، وبخاصة أنها قد أعلنت فى الفصل السابق حبها لسعيد وعدم تعلقها بحسام. وعمل المستوى الشكلى يبدو تعليق زياد الرمزي «الدودة فى أصل الشجره» المتكرر للمرة الثانية غريباً أيضاً، «فعندما يكون هناك شيء من الإيهام فى المسرح فإن ذلك يتم على مستوى الحكاية وليس على مستوى الخطاب» (٢٦٧)؛ لأن «عالم الدراما يضيق على نحو شديد برمزية الخطاب اللغوى» (٢٦٨)، حيث يستخدم صلاح عبد الصبور هذه الرمزية الملغزة الموقوتة لسبيين؛ الأول : تنبيه المتلقى إلى حتمية التحليق فى مجال الرمز، والثانى: تحقيق الإثارة والتشويق قبل الكشف عن الحدث الجلل عبر توجه الخطاب إلى المصارحة المباشرة بعد إلحاح الأصدقاء :

زياد : حسام جاسوس

حسان : ماذا ؟

زياد : جُنْدٌ فى السجن (٢٦٩)

فقد تحول حسام من مثقف ثورى إلى جاسوس؛ أى أنه قد تحول داخل بنية الدراما إلى رمز للسلطة، ولهذا فقد تحول أيضاً الصراع بين سعيد/ المثقف وحسام/ السلطة حول ليلي/ الوطن إلى صراع أيديولوجى حى من أجل المستقبل، وليس مجرد صراع

عاطفى شخصى. وفى هذا السياق الرمزى يسهل على المتلقى أن يتقبل ميل لىلى لحسام بل وما هو أكثر من ذلك فى الفصل القادم .

هـ الخطاب الشعري :

أ - التقطيع : مونولوج / ديالوج .

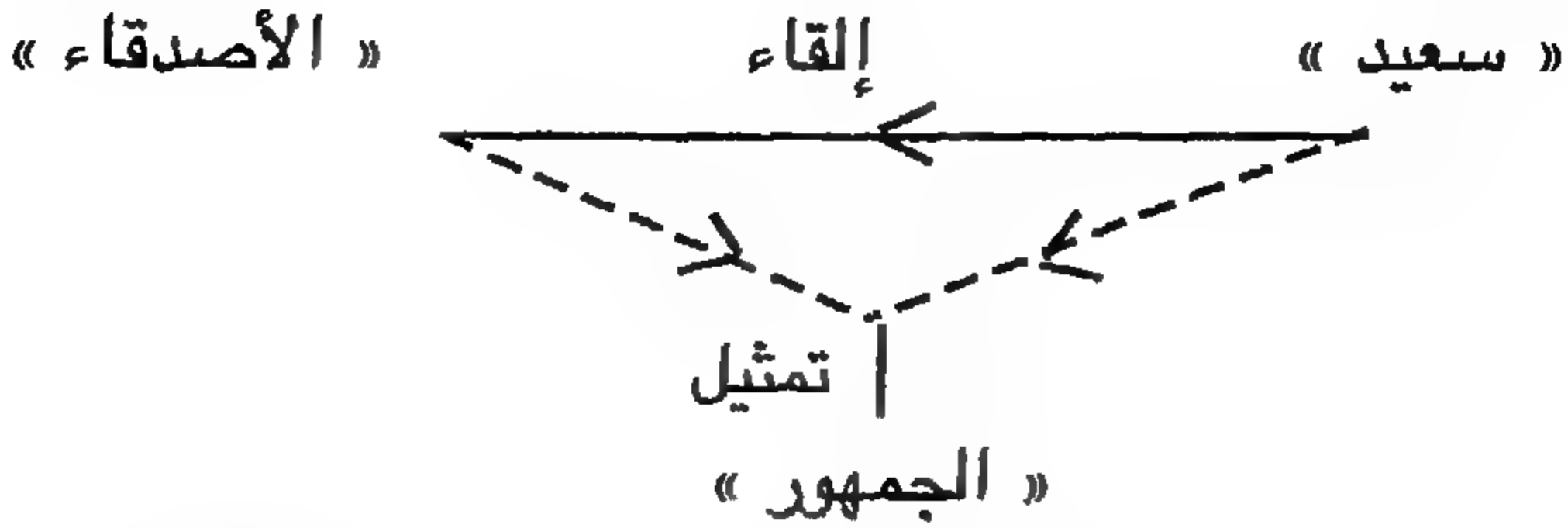
يقع المنظر الأول كله فى دائرة الديالوج الحوارى القائم على المصارحة، مما يتناسب مع طبيعة المكان/ الحانة الذى يتواجد فيه مجموعة الأصدقاء، عدا مونولوج واحد طويل فى قصيدة سعيد التالية .

ب - شعرية المسرح ومسرحة الشعر .

يقع المنظر كله فى دائرة شعرية المسرح لا مسرحة الشعر، عدا المقطع القصير الذى وصف فيه زياد الغرفة وصفاً شعرياً سبق الحديث عنه، وقصيدة سعيد الطويلة التى تمتد من صفحة ٨٠٢ إلى صفحة ٨٠٨ وتتكون من خمس حركات .

فبطل المسرحية/ سعيد شاعر، ولهذا ليس غريباً أن يلقي على أصدقائه الصحفيين المثقفين قصيدة فى إحدى جلسات الصفاء الحميمة بناء على طلبهم الملح. وإذا كان هناك فرق جوهرى بين الإلقاء والتمثيل «فالإلقاء نص هو مخاطبة الجمهور، وتمثيله هو التحدث إلى الآخر»^(٢٧٠)؛ فإن هذه التفرقة الحاسمة لا تتحقق بدقة هنا؛ حيث تستوعبها جدلية المسرح كما يظهر فى

الرسم الآتي:



فبينما يعد أداء سعيد الصوتي إلقاء بالنسبة لأصدقائه ، فهو يعد في السياق المسرحي / المشهد التمثيلي تحدثاً إلى الآخر بالنسبة للجمهور . ولكن هل تصلح القصيدة بما هي فن غنائي مفارق للدخول في بنية درامية لمسرحية واقعية سياسية ؟

«إن ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوي لحصاد نمط من الوعي»^(٢٧١)، والقصيدة من هذه الزاوية «غير قابلة للنفاذ، لأنها التقطت كتجربة، والتجربة حدث تاريخي. فالتجربة دائماً دعوة للحياة ، أو للحياة من جديد، واللغة التي توضحها هي أيضاً لغة معيشة، في لحظة وجود، وكل شعر بهذا المعنى هو حدثية تاريخية»^(٢٧٢)، وبخاصة إذا كان مثل هذه القصيدة التي «يعتمد مدلولها الشعري على مقولة عامة»^(٢٧٣)؛ حيث تسجل بانوراما كاملة لتجربة المثقف ومعاناته وأحلامه في هذه اللحظة التاريخية العصبية. وكان كاتبها هو الشاعر صلاح عبد الصبور الذي أحدث «تمرداً حقيقياً في بنية القصيدة، تجلى على وجه

الخصوص في أساليبها درامياً بإدخال جميع (أصوات العصر)
في طبقاتها الدلالية المتوترة». (٢٧٤)

سعيد : هذى آخر أشعارى

العنوان طويل

«يوميات نبى مهزوم، يحمل قلماً، ينتظر نبياً يحمل
سيفاً»

هذى يوميته الأولى

يأتى من بعدى من يعطى الألفاظ معانيها

يأتى من بعدى من لا يتحدث بالأمثال

إذ تتأبى أجنحة الأقوال

أن تسكن فى تابوت الرمز الميت

يأتى من بعدى من يغمس مدات الأحرف فى النار

يأتى من بعدى من ينعى لى نفسى

يأتى من بعدى من يضع الفأس برأسى

يأتى من بعدى من يتمنطق بالكلمه

ويغنى بالسيف (٢٧٥)

وإذا كان چون كوين يرى أن القصيدة وحدها هى التى

تسمح لنفسها بإلغاء العنوان «لأنها لا تتضمن الفكرة التركيبية

التى يعبر عنها العنوان والمتمثلة فى أنه يشكل الموضوع أو

المحور العام الذى تسند إليه كل الأفكار كما هو الحال فى المقال مثلاً»^(٢٧٦)؛ فإن الشاعر الذى يرى أن الواقع السياسى يحتاج إلى المواجهة والصراحة والمباشرة وتنوير المثقف بدلاً من الخوف والتوارى داخل «تابوت الرمز الميت» يضع عنواناً طويلاً لقصيدته يكشف عن مضمونها قبل أن تبدأ. فلا يستعصى على المتلقى بعد سماع العنوان الطويل والمقطع السابق إدراك أن النبى المهزوم الذى يحمل قلماً هو المثقف الشاعر/ سعيد، وأنه لا يملك إلا انتظار نبى آخر؛ أى مثقف آخر، ولكنه هذه المرة يزاوج بين الكلمة والسيف حتى تدين له السلطة والتنوير فى أن من أجل مستقبل مشرق للوطن. ولا شك فى أن هذه الرؤية تردنا إلى حلم الحلاج بالسيف المبصر، وتؤكد لنا أنه «كلما تكلمت الشخصية لا تتكلم وحدها والمؤلف يتكلم فى الوقت ذاته على لسانها ومن هنا تأتى حوارية النص المسرحى الأساسية». ^(٢٧٧)

إن الشاعر المثقف الذى لا يستغنى عن الكلمات/ التنوير يضع نوعين من الأساليب فى مواجهة بعضهما : أحدهما سلبى متوار مهزوم/ أسلوب سعيد وأمثاله «الأمثال - تابوت الرمز الميت»، والآخر تتحول فيه الكلمات ذاتها إلى أدوات قتال إيجابية باترة «يبرى فاصلة الجملة/ الرمح - يغمس مدات الأحرف فى النار/ السيوف». فسعيد المثقف الذى يؤكد فشله وفشل كلماته

التي تنتمي للنوع الأول من خلال التكرار المكثف لعبارة « يأتي من بعدى » الدالة على أنه لا أمل فيه هو ومن معه، لا يتنازل عن دور الكلمة التنويري، لكنه يجعلها تتضافر مع السيف / القوة في جدلية مشرقة لفعل واحد متمازج بين الثقافة والفن « يغنى » والقوة والسلطان « بالسيف » .

وإذا كانت « الجملة الأولى من الفقرة الأولى تحد ليس فقط من معنى الفقرة ولكن من بقية النص. أي أننا نفترض أن كل جملة تشكل جزءاً من تعليمات تتطور وتتراكم لتعلمنا كيف نبني تصوراً مترابطاً للخطاب»^(٢٧٨) النثرى؛ فإن الشاعر الذي اختار المواجهة يوضح مغزى قصيدته في الحركة الأولى، لتصبح باقى حركات القصيدة تنويعات وتقاسيم عليها في بنية تراكمية للنص.

ففي الحركة الثانية من القصيدة يقول الشاعر :

(هذا ما خط مساء اليوم الثانى)

كهان الكلمات الكتبه

كهان الأروقة الكذب

وفلاسفة الطلسمات

والبلداء الشعراء

جرذان الأحياء

وتماسيح الأموات

أقعوا - فى صحن المعبد - مثل الديبه

حكوا أقفيتهم و تلاغوا كذاب الحانات

لا يعرف أحدهم من أمر الكلمات

إلا غممة، أو هممة أو هسهسة أو تأتأة أو فافأة

أو شقشقة أو سفسفة أو ما شابه ذلك من أصوات (٢٧٩)

حيث تناقش هذه الحركة قضية فرعية متعلقة بقضية الكلمة/

السيف، وهى قضية تزيف الوعى من قبل مثقفى السلطة،

ويظهر فيها بوضوح أن «الألفاظ المستخدمة فى الشعر،

وبالأخص أنواع المجاز، هى فى ذات الوقت رموز أكثر منها

دلالات» (٢٨٠)؛ حيث تدل الوظائف «كتبه - فلاسفة الطلسمات -

الشعراء » على ثقافتهم، وتدل الأماكن «الأروقة - صحن المعبد»

على انتمائهم للسلطة، وتدل الصفات « الكذبة - جردان الأحياء»

على أنهم عملاء لهذه السلطة. أما وصفا «جهال - ذباب

الحانات» فيتضافران معاً فى الإشارة إلى فقدانهم لوعيمهم

بالدور الذى كان عليهم تأديته، لهذا فإن كلماتهم المضللة

والمضللة غثاء وصفير ليس له معنى، لأنها بلا دور اجتماعى، أو

لأنها تقوم بدور العمالة للسلطة «تزيف وعى الشعب» .

أما الحركة الثالثة من القصيدة ، فيقول فيها الشاعر :

لا أملك أن أتكلم

فلتتكلم عني الريح لا يمسكها إلا جدران الكون

لا أملك أن أتكلم

فليتكلم عني موج البحر لا يمسكه إلا الموت على حبات الرمل

لا أملك أن أتكلم

فلتتكلم عني قمم الأشجار

لا يحني هامتها إلا ميلاد الإثمار

لا أملك أن أتكلم

فليتكلم عني صمتي المفعم (٢٨١)

إن الشاعر يعلن عن تكبيله المكثف صراحة من خلال التكرار المكثف لعبارة «لا أملك أن أتكلم»، لكنه يشي عبر صورته الفنية المتجددة والمتوازية بأسباب عدم القدرة علي الكلام. فإذا كان حرف النفي «لا» يعمل في الجملة السابقة المتكررة على تكريس السلبية؛ فإنه يقوم بدور مخالف تماماً في الصور الفنية التي تكرر الإيجابية عبر الأفعال المصدرة بلا أيضاً، وهي صور الريح الذي «لا يمسكه» إلا جدران الكون، والموج الذي «لا يمسكه» إلا حبات الرمل، وقمم الأشجار التي «لا يحني هامتها» إلا الإثمار؛ حيث يتراسل في معاني هذه الصور الثلاث مفهوم الحرية الذي يشي بأن عبارة الشاعر «لا أملك أن أتكلم» لا تمثل

اختياراً شخصياً، بل تمثل خوفاً وقهراً من بطش السلطة يتجسد في صمته المفعم. حيث يتضح لنا بجلاء في هذا المقطع أن «المبدأ الذي ينظم الصور في القصيدة هو التوافق بين الموضوع والصورة، الصور تضيء الطريق للموضوع وتساعد علي كشفه، خطوة خطوة، للكاتب، والموضوع ينمو مسيطراً تدريجياً على انتشار الصور»^(٢٨٢)، وهو مفهوم معاصر لوظيفة الصورة الشعرية يختلف تماماً عن مفهوم النقاد العرب القدماء الذي يتمثل في أن «الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته . إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه»^(٢٨٣).

إن الشاعر الذي يؤمن بدور الكلمة، يقرر أن يتحدى مخاوفه، ويقوم برسائله التنويرية في الحركة الآتية:

(هذا ما خط مساء اليوم الرابع)

لا .. لا .. لا أملك إلا أن أتكلم

يا أهل مدينتنا

يا أهل مدينتنا

هذا قولي :

انفجروا أو موتوا

رعب أكبر من هذا سوف يجيء

لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعلى جبال الصبمت

أو ببطون الغابات

.....

لن ينجيكم أن تندمجوا أو تندغموا
حتى تتكون من أجسادكم المرتعدة
كومة قاذورات

فانفجروا أو موتوا
انفجروا أو موتوا (٢٨٤)

إن تكرار العبارة «لا أملك أن أتكلم» في الحركة السابقة
أربع مرات، يمثل تصديراً بيناً لعبارة مفتتح هذه الحركة «لا ..
لا .. لا أملك إلا أن أتكلم» التي تؤكد المعنى المقابل بالاستثناء
الوليد من قشرة النفي الثلاثي .

فقد تحول الشاعر/ المثقف إلى مناد يحاول إيقاظ الشعب
بالنداء المتكرر «يا أهل مدينتنا»، وبالإشارة المصدرة للقول
التالي «هذا قولني» الذي يمثل «الجملة النواة التي بنيت عليها
القصيدة»^(٢٨٥)، وخلاصة الصراع مع السلطة الديكتاتورية
«انفجروا أو موتوا»، حيث تشير واو الجماعة إلى أنه لم يعد
«الفرد ومصيره الشخصي والخاص هو العامل البطولي في
الدراما الجديدة، وإنما العصر نفسه، ومصير الجماهير»^(٢٨٦) .
كما يقول بيسكارتو.

إن العبارة التالية «رعب أكبر من هذا سوف يجيء» هي مفتاح تمطيط الخطاب داخل سطور الحركة التي تتعقب مراحل التنازل أمام طوفان الديكتاتورية بداية من الاعتصام بأعلى الجبال وختاماً بالتحول إلى كومة قاذورات؛ حيث يشير النص مع كل صورة هابطة في منحدر التدنى إلى أن هذا التنازل الجديد «لن ينجيكم» من بطش السلطة .

ولما كان «لا يستطيع أى تحليل حقيقى للخطاب المسرحى أن يتجنب أمراً جوهرياً، هو ثنائية الإخبار فى المسرح : حيث تتكلم الشخصية، باسمها كشخصية، ولكنها تتكلم أيضاً لأن المؤلف يدفعها للكلام، يفرض عليها الكلام والنطق بكلمات بعينها» (٢٨٧)؛ فإن ملامح الشاعر صلاح عبد الصبور تطفو على وجه سعيد؛ حيث يفيد صلاح عبد الصبور من مغزى مسرحيته السابقة مسافر ليل فى هذه الحركة «المزيد من التنازل من قبل الشعب ، يودى إلى المزيد من الديكتاتورية من قبل السلطة»، غير أنه قد حول المسرحية إلى خطاب شعري تنويرى موجه يعلن فيه أنه إذا لم تنفجروا وتقاوموا ، فستموتون قهراً وعبثاً كما قُتل الراكب المتنازل المستسلم .

وظاهر الخطاب أنه يفيد التخيير « انفجروا أو موتوا » . لكنه لما كانت الطبيعة الإنسانية تتنافى مع خيار الموت ؛ فإن

الانفجار يبقى اختياراً وحيداً مدوياً للخلاص من السلطة
الديكتاتورية. لكن الشاعر «يبقى كلامه إنجازاً فعلياً كلامياً في
حالات كثيرة ليس غير ، وقد يتحول إلى فعل اجتماعي، ذلك أن
الشاعر قد لا تتوافر فيه شروط الأهلية مما يؤدي إلى جعل فعله
الكلامي إنجازاً فعلياً اجتماعياً»^(٢٨٨)، فهو مبصر/مثقّف نعم
لكنه لا يملك السيف/ السلطة . لهذا فهو ينتقل في الحركة
التالية إلى الحديث مع النبي المنتظر صاحب السيف المبصر مع
ملاحظة أن الخطاب قد تحول من المونولوج إلى الديالوج نظراً
لأنه حوار بين مثقفين .

(وهذا ما خط مساء اليوم الخامس)

يا سيدنا القادم من بعدى

أصفت لتتزل فينا أجنادك ؟

لا ، إنى أنزل وحدى

يا سيدنا القادم من بعدى هل ألجمت جوادك ؟

لا مازال جوادى مرخى بعد

يا سيدنا ، هل أشرعت حسامك

أو أحكمت لثامك

لا ، سيفى لم يبرح جفن الغمد

وأنا لا أكشف عن وجهى إلا فى أوج المجد

أو فى بطن اللحد
يا سيدنا الصبر تبدد
والليل تمدد
أنا لا أهبط إلا فى منتصف الليل
فى منتصف الوحشه
فى منتصف اليأس
فى منتصف الموت
يا سيدنا، إما أن تدركنا قبل الرعب القادم
أو لن تدركنا بعد (٢٨٩)

إن سعيد ينادى المثقف المنتظر فى الحركة الأخيرة من
قصيدته قائلاً : «يا سيدنا» أى يا سيد المثقفين الذى يتحقق فىك
حلمهم المثالى بالسيف المبصر. وهو يبدأ خطابه معه بسؤال
متكرر أربع مرات عن رموز القوة (أجنادك - جوادك - حسامك -
لثامك) قبل أن يسأل مرة واحدة ووحيدة عن (كلامك) فى
إشارة واضحة إلى أهمية السيف التى تفوق أهمية الكلمات فى
هذه المرحلة .

وربما تضافر الموقع البنىوى المميز للسطر الأخير من
القصيدة، مع ملاحظة أن هذه القصيدة التنويرية تلقى فى
حانة/ ساحة تغيب الوعي، فى الإشارة إلى احتمالية رجحان

الأمر الثانى «لن تدركنا بعد» .

ويجدر بنا فى هذا السياق أن نشير إلى ملاحظتين؛ الأولى: أنه على الرغم من أن «الغنائى يعبر عن الإحساس والدرامى يعبر عن الإرادة والفعل، وفقاً لتصنيف قيتور»^(٢٩٠)؛ فإن غنائية القصيدة لم تمنعهما من مزاولة الدور الأمثل للشعر المسرحى المتحقق فى كونه «لا يقاطع الموقف الدرامى، بل يزيده إرهافاً»^(٢٩١)؛ حيث ساهمت هذه القصيدة فى وضع المشاهد فى قلب المأساة وتهيئته لتقبل سلاسل الانهيار المتوالية التى تبدأ فور انتهاء سعيد من إلقائها بإعلان جاسوسية حسام، ثم لا تنتهى «سقوط ليلى - سجن حسان - إغلاق المجلة - ذهاب سلوى إلى الدير- سجن سعيد».

أما الملاحظة الثانية: فتتمثل فى أن الملامح الأسطورية التى يلقيها سعيد الشاعر على شخصية النبى المنتظر المثقف الفاعل «لا أكشف عن وجهى إلا فى أوج المجد-كلماتى لا تولد أو تنفد» تذكرنا باللامح الأسطورية التى رسمها صلاح عبد الصبور على وجه القرنفل المثقف الفاعل أيضاً فى الأميرة تنتظر؛ حيث يشى هذا التضافر بأن حلم صلاح عبد الصبور المثالى بالسيف المبصر أقرب ما يكون إلى الأسطورة، سواء أكانت هذه الحقيقة ماثلة فى وعى صلاح عبد الصبور، أم طافية على نصوصه من

لا وعيه، «فك رموز الخطاب المسرحي بوصفه الخطاب الواعي/ اللاواعي للكاتب المدون، أو اعتباره فاعلاً متخيلاً (في علاقة متخيلة أيضاً من الوعي واللاوعي)، عمليتان جائزتان، شريطة ألا تنفصل إحداهما عن الأخرى»: (٢٩٢)

ج- التناص :

ينحصر التناص داخل هذا المنظر في ثلاثة مواضع تسبق كلها قصيدة سعيد الطويلة في تصدير قولي لدور الشعر من جهة، ولقصيدة سعيد ذاتها من جهة أخرى، وبخاصة أن التناص الأول مع بيت الشاعر الإنجليزي إليوت يحتل مفتتح المنظر بما له من موقع بنيوي متميز يحمل دلالة سيميولوجية خاصة .

مقهى وحانة رخيصة - سعيد وزياد وحسان يجلسون على مائدة - النسوة يرحن ويجنن..

سعيد : النسوة يتحدثن .. يرحن، يجنن

يذكرن مايكل أنجلو

حسان : ما هذا ؟

سعيد : بيت للشاعر إليوت

حسان : ما معناه

سعيد : معناه أن العاهرة العصرية تحشو نصف الرأس

الأعلى بالحدقة البراقة

كى تعالى من قيمة نصف الجسم الأسفل

زياد : معناه أيضا

أنا لم نصبح عصريين إلي الآن

حتى فى العهر (٢٩٣)

إن صلاح عبد الصبور يفتح الستار بالتناص مع الشاعر
إليوت فى تصدير لدور الشعر فى هذا المنظر الذى سوف يلقى
فيه سعيد قصيدته، كما أن بيت إليوت ذاته يعد تصديرا قوليا
للفعل المسرحى الممثل «حركة النسوة فى الحانة». أما شرح
البيت بتفسيرين مختلفين؛ واحد لسعيد - يتفق فيه مع رؤية
يوسف إدريس فى نيويورك ٨٠ - والآخر لزياد، ووقوع كلا
التفسيرين فى دائرة «الفهم المفرط - overstanding على حد
تعبير كير - الذى يحاول ربط النص بالآليات العامة، والإنشاء،
والأيديولوجيا» (٢٩٤)، فيعد إشارة تلفت نظر القارئ إلى
ضرورة ممارسته لحرية التأويل فى فهمه للنصوص الشعرية
متعددة الدلالة سواء على مستوى قصيدة سعيد القادمة أو على
مستوى هذه الدراما الشعرية كلها.

أما التناص الثانى فمع الشعر العامى المتمثل فى أغنية

المغنى الضرير، وقد سبقت الإشارة إليه فى الجزء الخاص بدخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح .

والتناص الثالث والأخير على الرغم من كونه تناصا مع النثر، فهو يتقاطع مع جملة مشهورة للشاعر امرئ القيس، كما أنه يحتل موقعا بنويا متميزا أيضا حيث يسبق إلقاء سعيد لقصيدته مباشرة .

زياد : قل شعرا أسعيد

الليلة خمر وغدا .. من يدري

قل شعرا .. أرجوك(٢٩٥)

وإذا كانت عبارة امرئ القيس التى قالها عند وصوله نبأ مقتل والده قبل أن يستنصر القبائل للأخذ بثأره من بنى أسد هى «الليلة خمر وغداً أمر(٢٩٦)»؛ فإن حذف الكلمة الأخيرة من العبارة عند استدعائها يهدف إلى بقاء الغد مفتوحاً لكل الإمكانيات التى تخلق فى فضاء النص وترد على ذهن المتلقى، وإن كانت كل التوقعات الممكنة لأبد أن تدور فى أفق أسود يتناسب مع الكلمة المحذوفة، ومع موقف زياد العصبى المضطرب فى السياق الدرامى، والذى سينكشف بعد قليل سره المتمثل فى اكتشافه لجاسوسية حسام ، وكأن العمالة للسلطة فى النص الحداثى تعادل الموت قتلا فى العبارة التراثية.

د- المیتالفة

وتتمثل فى التعليق على قصيدة سعيد فور انتهائه من
إلقائها .

حسان : نضجت أشعارك أسعيد

زياد : أحلى ما قلت

أحلى ما فيها أنك تنعى هذا الجيل الأسن

جيل لا يصنع إلا أن ينتظر القادم

جيل قد أدركه الهرم

على دك المقهى والمبغى والسجن

جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت

سعيد : هذا حق أ زياد

فأنا أشعر أنا؟ جيل قد مات ولم يولد بعد

لا يقدر أن يصنع شيئاً، حتى فى الحب (٢٩٧)

إن هذا التعليق يلفت نظر المتلقى إلى أن النبى المهزوم الذى
يحمل قلماً وينتظر نبياً يحمل سيفاً ليس هو سعيد فقط، بل هو
رمز لكل هذا الجيل من المثقفين العاجزين فى ظل هذه الظروف
السياسية العصبية التى تنقلنا على الفور إلى وصف جان
كواشرزوسكى لحالة المثقف فى روسيا القيصرية فى أواخر
القرن ١٩؛ حيث أدت الأوضاع السياسية «إلى خلق (المثقف

العاجز) وهو شخص وصل إلى قناعة أن آماله وطموحاته ومهاراته ومعرفته لا جدوى منها لحياة أُمته، وأنه شخص تحول إلى حطام أخلاقي بسبب فرض البطالة الفكرية عليه . لقد بدأ تشوّهه الأخلاقي حينما اصطدم بالواقع الكريه لمجتمعه كما يسميه ب لينسكي . لقد أدرك هؤلاء الأفراد الذين كانت عقولهم وقلوبهم مملوءة بالاحتجاج على النظام والأوضاع البشعة التي فرضت على الشعب، أنهم لا يستطيعون تحرير أرواحهم من عفن التحلل الذي كان النظام يطعم به لا أتباعه. فحسب ولكن معارضيه أيضا» (٢٩٨)؛ حيث تكشف سيميولوجيا المسرحية تنوع أشكال عفن التحلل الروحي في نفوس أبطالها المعارضين، والمتمثل في : عجز سعيد عن الحب - سقوط حسام في الجاسوسية - انسحاب سلوى من النضال إلى الدير .

هـ- آليات السخرية

ويمكن لنا أن نرصد ثلاث آليات للسخرية في هذا المنظر :

١- سخرية النموذج المضاد المدهش.

«تمر امرأة» .

زياد : هل تعجبك .. سعيد؟

سعيد : لا، هي أجمل مما أبغي

فتش لى عن أقبح وجه لعجوز فى الخمسين

حملت سبعا

ست من هذى المرات سفاحا (٢٩٩)

فإذا كان التهكم «ذا طابع مزنوج : فهو من ناحية تدميرى يهدف إلى تحطيم المظهر المؤلف للوجود، وهو من ناحية أخرى بناء يقيم أمامنا عالما جديدا» (٢٠٠)؛ فإن هذا تماما هو ما فعله سعيد فى خطابه الساخر؛ حيث يتمثل تحطيم المظهر المؤلف للوجود فى قوله «لا، هى أجمل مما أبغى» إذ من منا لا يبغى المرأة الأجمل؟! أما الشق البناء فيتعلق بطرحه لنموذج المرأة البديلة التى يدعو زياد إلى أن يبحث له عنها . وإذا بحثنا مع زياد عن هذه المرأة العجوز العجفاء التى حملت سبعا ست من هذه المرات سفاحاً، فسيطالعنا وجه أم سعيد التى بعد أن أنجبته أنجبت من زوجها الجديد الباطش ستة أطفال قهرا «أنجبت النار الدنسة من أمى ستة أطفال» (٢٠١)، فى إشارة إلى سخرية سعيد من أوديبيته وعقده النفسية التى خلفتها له تذكاراته السوداء وتجسدت فى عدم قدرته على ممارسة الحب أو الاستمرار فيه مع ليلى .

٢- سخرية فضاء الترادف .

زياد : حدثنى .. حسان

لِمَ نهفو للعهر كما يهفو الصرصار إلى الأوساخ

حسان : يبدو أن العالم عاهر

«تمر امرأة فيجذبها زياد إليه، ويسألها»

زياد : هل اسمك عالم ؟

المرأة : لا بل اسمى دنيا

حسان : رأيت ؟ (٣٠٢)

إن السخرية في الفقرة السابقة لا تقف عند حدود الترادف اللغوي بين كلمتي عالم ودنيا، بل تبدأ منه لتحلق في فضاء دلالي أرحب يطابق بين العاهرة والكون عبر مصادفة الترادف بين اسميهما .

٣- سخرية ثبات المضاف وتقابل المضاف إليه .

المغنى : هل لى فى كأس أخرى، أسقاكم ربي من خمر الجنة؟

زياد : تكفينا خمر الدنيا

(يصفق للخادم)

كأس أخرى للأستاذ (٣٠٣)

إن ثبات المضاف (خمر) وتقابل المضاف إليه (الجنة × الدنيا) لا يفجر كما يبدو على السطح تناقضا بين خطاب ديني وآخر دنيوي، بل يميز بين رؤيتين : رؤية شعبية بسيطة / رؤية المغنى، تعبر عن انفصام الشخصية التي تطلب مزيدا من خمر

الدنيا وتطمع فى خمر الجنة أيضا، وبين رؤية مثقف صادق مع نفسه/ زياد، يختار ما يهوى ويدرك تبعة اختياره جيدا. وهنا تبدو السخرية حادة محرقة من ويلات اختيار الذات وسقوطها فى دوامة الرهانات المصيرية الصعبة.

(٦) مسرحة الأفكار :

أ- القدرة التبريرية للمثقف

وتظهر مسرحة هذه الفكرة واضحة جلية فى وصف زياد لموقف مواجهته لحسام بعمالته للسلطة .

اسمع أزياد

ما أسهل أن نتعرض للسلطة حتى نعطيها تبريرا للبطش

لكن العمل الوطنى

لا يحتاج إلى القوة والعزم فحسب

بل يحتاج إلى الحيلة والذهن

والتكتيك الأمثل

هو أن نلتف على السلطة فى رفق، ثم نشد الجذر المتعطن

بل قد تستدعى الحكمة فى بعض الأحيان

أن نتنازل عن بعض صلابتنا الثورية

حتى نكسب ثقتهم فيما لا يتعرض للمبدأ

عندئذ نهزمهم من داخل(٢٠٤)

فصحيح أن «الكتاب والأدباء والمعلمين والأستاذة والمهنيين والإخصائيين كلهم يمارسون عملهم من ضمن النظام الاجتماعى القائم لا ضده، وحين يعملون على تغييره يعملون على تطويره من الداخل (عن طريق تطوير قاعدته المادية وتنمية مؤسساتها وتغيير الوعى فيه، إلخ) لا على إسقاطه عن طريق الثورة والعنف» (٣٠٥)، لكن شتان ما بين هذا الموقف الذى يتخذه المثقف المهادن وبين موقف المثقف العميل الذى يمثله حسام، لذلك فإن هذا الكلام لم يقنع أحدا من الرفاق .

سعيد : داخل ماذا ؟

زياد : لا أدرى

حسان : وغد .. سافل

زياد : قلت له إنى أنصت له

وهو يقدم للسلطة تقريراً عنا

فأجاب ، وقد مد ذراعيه فى دهشة

لا .. لا .. أزياد

أنا أشرف مما تتصور .

فالتكتيك ..

هو أن نعطى للسلطة معلومات كاذبة عن أنفسنا

حتى تهدأ عين الأعداء ، فنكمل لعبتنا فى إحكام

سعيد : أية لعبة؟ (٣٠٦)

إن « التمويه القائم على قدرة المثقف على أن يبرر أفعاله أمام نفسه و أمام الآخرين، يتيح له قول الشيء وفعل نقيضه من دون الشعور بالتضارب أو التناقض بين نمط قوله ونمط عمله، ويصبح سلوكه اللفظي بديلا عن سلوكه الفعلي» (٣٠٧)، لكنه إذا كان من السهل على المثقف أن يستخدم قدرته التبريرية في تزييف وعي العامة؛ كما فعل القاضي أبو عمر في مأساة الحلاج، فإن هذا المشهد يبرهن - عبر عدم اقتناع الرفاق الذي وصل إلى حد السباب - على أن هذه القدرة التبريرية لا تعد ورقة رابحة أو صالحة للعب بين المثقفين وبعضهم.

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحي :

أ- نهايات الفصول .

إن نهاية المنظر تتمثل في المقطع الآتي :

حسان : ماذا قال لـلندوب السلطة

لما ذكر اسمي ؟

زياد : إنك إرهابي

حسان : لم يخطئ فيما قال

وسأبدأ وطأة إرهابي به

الأخبار توافيكم في صبح الغد

«حسان ينهض مندفعاً، ثم ينطلق إلى الطريق»^(٣٠٨)
حيث يعقبه حسان و زياد مندفعين إلى بيت حسام بعد
محاسبة الخادم. ويعد انطلاق حسام مسرحية حياة للخطاب
الشعري من جهة، وعنصر تشويق للمتلقى الذى سينتظر بداية
الفصل التالى متلهفاً على اكتشاف ماذا سوف يحدث فى هذه
المواجهة الدموية من جهة أخرى. كما أنه يمثل بؤرة تمطيط
الحدث المسرحى فى المناظر التالية حيث يتأسس هذا التمطيط
على ما سوف يحدث فى منزل حسام - الذى سيرتفع عنه ستار
الفصل التالى - من أشياء غير متوقعة .

«الفصل الثالث»

«المنظر الأول»

(١) الزمان :

لا توجد فى هذا المنظر أى إشارة للزمان التاريخى
الخارجى، أما الإشارة إلى الزمان الدرامى الداخلى فتتصدر
داخل الحوار، وبخاصة فى النصف الأول منه المتمثل فى
المواجهة بين حسام وحسان فقط، وذلك عبر عدة محاور :

أ- هنا والآن :

- حسام : ما الساعة؟ (٣٠٩) .

حسام : لما جئت مع الفجر (٣١٠)

ب- الإشارة للزمان الدرامى القائم :

حسان : فر الجاسوس

لا بد وأن أتبعه حتى أقصى الأرض (٣١١)

ج - الإشارة للزمان الدرامى قبل بداية المنظر :

- حسام : أرأيت الزملاء الليلة؟ (٣١٢)

- حسام : هل قابلت زياد الليلة؟ (٣١٢)

- حسان : فى شهرين سقطت

يا للإنسان الورقة (٣١٤)

وسوف يتم التعليق على هذه المحاور مجتمعة فى الجزء

الخاص بالتقطيع الشعرى/ الديالوج.

(٢) المكان :

تتخصص الإشارة إلى المكان أيضا فى النصف الأول من

المنظر المتمثل فى المواجهة بين حسان وحسام فقط، وذلك عبر

عدة محاور :

أ- خارج الحوار :

وذلك فى إشارة العرض الواردة فى مفتتح المنظر «بيت

حسام. حسان على الباب الخارجى يدق الجرس يخرج حسام

من غرفة داخلية مزيحا عن عينيه آثار النوم.. يفتح الباب. يدخل

حسان». (٣١٥)

ب- داخل الحوار :

١- ربط الشخصيات بالمكان هنا والآن .

حسام : هل أدخل؟

(يدخل)

حسام : لكن لا أبعد مما أنت الآن

حدك هذا الباب، ولا ترفع صوتك (٣١٦)

٢- الإشارة إلى المكان الممتد داخل المبنى الدرامى خارج الخشبة .

حسان : هل عندك زوار؟ (٣١٧)

٣- الإشارة للمكان الخارجى/ السجن .

حسام : إنك لا تعرف ما السجن (٣١٨)

وسوف يتم التعليق على هذه المحاور مجتمعة أيضاً فى الجزء الخاص بالتقطيع الشعرى/ الديالوج.

(٣) الديكور :

لا توجد إشارات مفصلة حول الديكور فى هذا المنظر؛ حيث تنحصر خارج الحوار فى عبارة «بيت حسام» فى حين تختفى تماماً داخل الحوار .

لكن ثمة عنصراً آخر يتعلق باللوازم المسرحية تظهر إشارات

متوالية إليه خارج الحوار في الجزء الثانى من المنظر الخاص
بالمواجهة بين ليلى وسعيد؛ ويتمثل فى الإشارة للملابس
الخاصة بليلى:

– «تفتش عن بعض ملابسها» (٣١٩)

– «تلبس جوربها» (٣٢٠)

– «تأمل نفسها فى المرآة وهى تبحث عن بقية
ملابسها» (٣٢١)

وسوف يتم التعليق على هذا العنصر فى الجزء الخاص
بالتقطيع الشعري/ الديالوج .

(٤) الشخصيات :

أ- خارج الحوار :

١- الشخصيات التى يرتفع عنها الستار .

وهما شخصيتا حسام وحسان فقط، مما يتناسب مع طبيعة
المواجهة الثنائية والديالوج الساخن الممتد بينهما .

٢- دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح .

ويتحقق ذلك فى إشارات العرض المتوالية الواقعة فى المنطقة
الفاصلة بين الديالوجين/ المواجهتين : حسام/ حسان، ليلى/
سعيد، فى أكثر مشاهد صلاح عبد الصبور إثارة وحركة.

«جرس الباب الخارجى يرن فى اللحظة التى يتأهب فيها

حسان لإطلاق الرصاصة، فيندفع حسام ليطيح بالمسدس، ولكن حسان يطلق الرصاصة فلا تصيبه، ينطلق حسام عدوا نحو الباب، ليطل منه وجهها سعيد و زياد».

«تخرج ليلي من الغرفة الداخلية بملابس تحتية على صوت الرصاصة. ينطلق حسان خلف حسام».

حسان : فر الجاسوس

لا بد وأن أتبعه حتى أقصى الأرض

«يصطدم حسام بسعيد وزياد، ثم يصطدم بهما حسان، كلاهما يعدو. وزياد ينادى من أعلى السلم ..»

زياد : حسان .. حسان

«ينطلق خلفهما ، ويلمح سعيد وجه ليلي، يدخل ..» (٣٢٢)

ففى اللحظة التى يدخل فيها سعيد وزياد إلى ساحة العرض، وتأتى ليلي من الغرفة الداخلية على صوت طلقات الرصاص، يخرج حسام هاربا، ويتبعه حسان مصمما على قتله، ويتبعه زياد - الذى لم يكد يدخل بعد - محاولا منعه؛ ليخلو المسرح فى لحظات مرة أخرى للثنائى الجديد سعيد/ ليلي فى مواجهة أخرى عبر ديالوج آخر طويل أشد سخونة .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن «الوقت والمكان على خشبة المسرح محكومان، ولا بد أن يشعر المشاهد بأن الممثل

يقطع مسافة أكبر وأطول مما يقطع الممثل بالفعل علي خشبة المسرح» (٣٢٣)، لهذا فإنه من المفيد للممثل «استخدام مكان ضيق، يتيح له فقط المشى والجري والقفز أو الدوران في مكانه، وسوف يكون ذلك اختبارا لطلاقة حركته، ومدى قدرته على التحكم في حركاته حين تكون مقيدة» (٣٢٤)، في مثل هذه النوعية من مشاهد المطاردة فوق الخشبة .

ب- داخل الحوار :

١- شخصيات الأقارب .

وتتمثل في شخصية أم سعيد فقط التي يعاود الربط بينها وبين ليلي مرة أخرى في ختام المنظر، كما سنرى عند تحليل الجزء الخاص بسيميولوجيا التقطيع المسرحي .

٢- شخصيات رموز في الواقع الخارجى.

وتتمثل في شخصية أحد الضباط/ السلطة / الأمن العام الذى يشير إليه حسام فى سياق حوارهِ مع حسان بالرجل الطيب محاولاً تزييف وعيه، كما سنرى عند تحليل الديالوج . .

(٥) الخطاب الشعرى :

أ- التقطيع : مونولوج ديالوج

ينتمى هذا الفصل فى مجمله إلى دائرة الديالوج فقط، فهو يتكون فى حقيقته من مواجهتين ثنائيتين كما أشرنا، وسوف

نحلل كل واحدة منهما على حدة .

١- مواجهة حسام / حسان .

حسام : أهلا حسان

ما الساعة

حسان: تقترب من الفجر

هل أدخل؟

«يدخل»

حسام: «ضاحكا»

لكن لا أبعد مما أنت الآن

حدك هذا الباب، ولا ترفع صوتك

حسان: هل عندك زوار؟

حسام : سيدة الزوار

امرأة أحلي من أحلامي بالمرأه

أخشى أن يجرح منكبهها العارى عيناك

الجائعتان(٢٢٥)

إن كلمة " أهلا " التى يبدأ بها حسام حديثه تفقد مدلولها

المرحب بالسؤال التالى لها «ما الساعة؟». وإجابة حسان

المقتجمة «تقترب من الفجر» تكاد تفقد مدلولها المقتحم

باستئذانه المهذب «هل أدخل؟»، لكن الفعل المسرحى الممثل

«يدخل» قبل الإذن له يعدل مضمون السؤال المذهب ويضمن استمرارية طابع الاقتحام لدخول حسان إلى المنزل في هذا الوقت المتأخر .

إن حسام يحاول تلطيف الموقف بواسطة الفعل الممثل من جهة «يضحك»، لكنه من جهة أخرى يضع حدودا لغوية صارمة لهذا الاقتحام بالاستدراك «لكن» والنفي «لا» وأدوات التأشير الضميرية أنت والظرفية المكانية أبعد والزمانية «الآن». عندئذ يتمهل حسان بعض الشيء هل عندك زوار؟، و حسام يدلى لحسان/ المشاهد بمعلومة درامية تتمثل في أن عنده امرأة أجمل مما يتمنى يتحدث عنها بلغة الأنوثة الخالصة. ويمكن للمشاهد أن يتوقع كونها ليلي من خلال المقارنة بين حديث حسام عنها أحلى من أحلامى، وحديث سعيد عن علاقة حسام بها فى المنظر السابق هو أيضا يتمناها، وسابق زيارتها لسعيد العاجز فى منزله .

إن الحديث بين حسام وحسان ينتقل من المراءوغة والاستنتاج إلى المواجهة الحاسمة بين الطرفين .

حسام : حسان

لِمَ جِئْتَ مع الفجر

حسان : جِئْتُ لقتلك

حسام : هل قابلت زياد الليلة ؟

حسان : وتحدثنا عنك

حسام : هل صدقته ؟ (٢٢٦)

عندئذ يحاول حسام مرة أخرى ممارسة اللعبة نفسها التي مارسها مع زياد في المنظر السابق ولم تفلح بدليل وجود حسان لديه الآن، لعبة تزييف الوعي .

حسام : قد كنت أحدث أحد الضباط

رجل طيب

ممن حرسوني في السجن

حسان : هل جاء اسمي في معرض ثرثرتك

مع هذا الرجل الطيب (٢٢٧)

إن وصف رجل طيب الذي أطلقه حسام على الضابط الذي كان يحرسه في السجن، يذكرنا بوصف رجل طيب الذي أطلقته أم سعيد على الرجل الذي زيف وعيها واغتصبها بإسم الشرعية - عند محاولة إقناع ابنها الطفل بضرورة الزواج منه - والذي كان يرمز للسلطة الباطشة أيضاً .

وإذا كان «داخل نظرية السلطة، لا يمكن للغة (ولا لأي نسق دال كيفما كان) إلا أن تكون خاضعة للسلطة: إما مع السلطة وإما ضدها، وعليه فلا بد من بناء علاقة ضرورية بين السياسى

واللسانى و) السيموطيقى)»(٣٢٨)؛ فإنه تجدر الإشارة إلى أن استخدام الوصف نفسه مرة أخرى الرجل الطيب من قبل حسان لا يحمل الدلالة ذاتها نظراً لاختلاف الموقف الأيدولوجى للشخص الناطق به. فعبارة حسام / جاسوس السلطة تحمل دلالة الوداعة بغرض تزييف الوعى، أما عبارة حسان / المثقف الثورى فتحمل دلالة السخرية من التناقض البين الذى يتحول فيه الديكتاتوريون إلى طيبين فى خطاب تزييف الوعى، وبهذا المعنى تكون السيموطيقا تعرية للأيدولوجيا ونقدا لها وفضحا للسلوك الإنسانى.(٣٢٩)

إن حسان يريد عبر سؤاله التهكمى «هل جاء اسمى فى معرض ثرثرتك» أن يقارن بين ما قاله له زياد، وما سيقوله له حسام حتى يتيقن من صحة القرار الذى ينوى تنفيذه.

حسام : بالخير

حسان : حدثنى أنك قلت لهذا الرجل الطيب أنى إرهابى

مع أنك ظلى وصديقى. ورفيق الدرس

وخدن الشارع والمقهى

لا تنقصنا إلا رابطة الدم

حسام : لا . بل هو كاذب

قلت له إنك مأمون ومسالمة(٣٣٠)

إن حسام لا يستطيع إنكار أن اسم حسام قد ورد في سياق حديثه مع هذا الرجل الطيب القابع في مبنى الأمن العام، لكنه يحاول أن يحول مدلول حديثه عنه من الوشاية الصريحة إلى الثثرة العادية «بالخير» .

لكن حسان يواجهه بما قاله زياد «أنى إرهابى» فى محاولة لإيقاف ما بالقول/ تزيف الوعي، كما يتبع هذه المجابهة بذكر أواصر الصداقة بينهما التى تجعل من فعل الخيانة أكثر غدراً ودناءة.

إن حسام يحاول مرة أخرى تعطيل ما بالقول/ اتهام حسان له بالخيانة حيث يتهم زياد الصادق بالكذب، ويحول وصف «إرهابى» إلى النقيض المزبوج إمعانا فى محاولة تزيف الوعي «مأمون ومسالم».

إن العلاقات الإنسانية هى لغة الواقع، غير أن هذه اللغة «خادعة ومضللة إذ تتعارض مع الواقع ومع معرفة الواقع ، إنها لغة كاذبة ومنافقة وواهمة، بل هى النفاق المؤسسى. ولأن اللغة هى لغة السلطة فهى تكذب مثلما تكذب السلطة. غير أن اللغة تفضح وتعرى أيضا، إنها تفضح ذاتها حالما تتواجه مع الوقائع»^(٣٣١)، ولهذا لم يكن عسيرا على حسان أن يستنتج زيف خطاب حسام فورا .

حسان : من ذيلك عضتك المصيدة المفتوحة

يا فأر البالوعات العطنه

نفسية جاسوس

تتوهم أنك ترضيني حين تعريني من ثوبى الزاهى

كى تخلع فى أكتافى هذى المزق الباهتة الألوان

هيا استغفر ربك

إن كانت تصعد للعرش الأنفاس النتنة

«يخرج مسدسه» (٢٣٢)

إن حسان المثقف الثورى يدرك الحقيقة من خلال الكذب؛ حيث يرى أن خلع صفات الثورية عنه أمر لا يصدر إلا من جاسوس يحاول تزييف الصورة وليس من تائر يعتز بموقفه النضالى. وهنا يتحول الفعل من ساحة الكلمات/ الاتهام إلى ساحة الفعل/ محاولة القتل، حيث أصبح رفيقا أمس عدوى اليوم بعد أن روض أحدهم سيف السلطان/ السجن.

حسان : فى شهرين سقطت

يا للإنسان الورقة (٢٣٣)

إن استعارة الإنسان الورقه هنا تعد معادلا شعريا لتحليل هشام شرابى الاجتماعى الذى يرى أن «المثقف فى مجتمعنا يشعر بأنه ضعيف فى آخر الأمر. لا حول له ولا قوة. وضعفه

ذاتى بمقدار ما هو موضوعى (٣٣٤) ، ذلك لأنه «إذا رفض المساومة فليس أمامه إلا الصمت (أن يقبل بالنفى الفكرى) أو الثورة (أن يلجأ إلى العنف)، وبما أن معظم المثقفين لا يقدرّون على العنف، وبما أنهم يريدون التمتع بالحياة لا التضحية بها، فهم غالبا يختارون طريق المساومة والمسايرة ويرفضون طريق العنف والثورة» (٣٣٥)، حتى أولئك المثقفون الذين يختارون العنف والثورة فى بداية الطريق، فإن يد السلطة الباطشة/ سيف السلطان قادرة على إعادتهم إلى حظيرتها مرة أخرى عبر المعتقلات.

حسام : ما كنت سجيناً، يحسب أيامه ..

يسقط يوم فيعد،

كم بقى على الموعد

تتعلق عيناه فى حبل الغد

يتوقع يوماً أن يأتى السجنان

وفى عينيه نظرة إنسان فى عينى إنسان

بل معتقلاً

لا يدرى هل يبقى عاماً أو أعواماً أو أجيالاً حتى

يتحلل فى الإسفلت الأسود

سيان لديه اليوم الواحد والأبد الممتد (٣٣٦)

إن المسافة بين «ما كنت» و «بل» توضح الفرق بين السجين والمعتقل. فالمجرم السجين يعامل معاملة إنسانية يحكمها القانون الذى يحدد مدة حبسه، أما المعتقل السياسى فهو بلا أمل فى الخروج حتى ترضى عنه السلطة، فهى الخصم والحكم والقانون فى دائرة محكمة تجبر المثقف المناوئ على السقوط فى براثنها. فقد صار حسام بعد تجربة السجن مهزوما ولا أمل له فى الحياة ، وهو لهذا قد التمس بقاء الجسد/ الخروج من المعتقل مقابل فناء الروح/ خيانة القضية والأصدقاء .

وبهذا يدرك المشاهد لماذا لم يك غريبا أن يرى عودته فى ثوب السقوط لا تستأهل أن يحتفلوا بها، وأن يرى الواقع - واقع وهو جاسوس - أكثر تمثيلا .

حسان : قتلوك وألقوا بك جثة

فأنا إذ أقتلك الآن

لا تحمل نفسي وزرا

إذ إنى أقتل مقتولا (٣٣٧)

إن حسان المثقف الثورى يرى أن الفناء الحقيقى للإنسان هو فناء الروح/ خيانة القضية والأصدقاء وليس فناء الجسد، لهذا فإن حسام ينضم إلى قائمة الموتى الأحياء فى الدراما الحديثة «حيث لا يموت البطل كما فى التراجيديات اليونانية حين يفجع

وهو فى قمة مجده، بل إنه يموت عندما تنتهى حياته ولم يعد منه
بقايا يمكن أن تعيش» (٣٣٨) . ولهذا فإن حسان لا يرى مشكلة
فى تحويله من الموتى الأحياء إلى الموتى الحقيقيين .
٢- مواجهة ليلى / سعيد.

سعيد : ليلى .. !!

ليلى : (وهى تفتش عن بعض ملابسها)

أبغى أن أخرج

سعيد : بل ظلى بعض الوقت

فأنا أبغى أن أعرف

ليلى : ماذا تبغى أن تعرف ؟

المشهد أثقل من أن يثقل بالشرح

بيت، وامرأة عارية الكتفين وشعر محلول

(تلبس جوربها)

سعيد : هل نالك يا ليلى؟

ليلى : فى صدرى رائحة منه حتى الآن (٣٣٩)

إن سعيد ينادى ليلى متعجبا من هول المفاجأة بعد أن تيقن

من أنها قد أصبحت بعيدة عنه تماما على الرغم من وقوفها

أمامه، و ليلى تبغى الانسحاب خشية المواجهة .

لكن سعيد يحاول تعطيل ما بالقول/ الانسحاب، مؤكدا

حضوره القوى بالضمائر الظاهرة والمستترة «أنا - أبغى، أن أعرف (أنا)» وحقه فى المعرفة والشرح بحكم ما كان بينهما من ارتباط عاطفى .

و ليلى تسأل مستترة عن ذلك الشئ الذى يريد أن يعرفه سعيد من خلال الحديث/ الكلمات - وكأنها وسيلته الوحيدة فى الفعل وفى الإدراك أيضا- على الرغم من الإبانة المسرحية التى تصدرها ليلى بالقول تأكيداً لها بيت «امرأة عارية الكتفين - شعر محلول» وتستكملها فى الفعل المسرحى (تلبس جوربها).

لكن سعيد يحاول مرة أخرى دفع ما بالقول/ الرمز وتحويله إلى مصارحة كاشفة من خلال سؤاله المباشر «هل نالك يا ليلى؟».

وليلى لا تجد مفراً فى نهاية الأمر من الإجابة الصريحة المباشرة المشفوعة بالدليل المادى هنا والآن «فى صدرى رائحة منه حتى الآن».

وبعد هذا الاعتراف تأخذ الأسئلة والأجوبة فى باقى الحوار اتجاهاً وحيداً كما سنرى .

- سعيد : اغتصبك يا مسكينة

ليلى : بل نام على نهدي كطفل (٣٤٠)

- سعيد : قد خدعك يا مسكينة

الجاسوس

ليلي : وشوشنى فى صدق يخنقه الوجد (٣٤١)

- سعيد : هل أحبيته ؟

ليلي : أقسم أن يتزوجنى (٣٤٢)

ففى مقابل «الاعتصاف» / الاعتداء، والخداع / الكذب، والحب /
العاطفة» فى أسئلة سعيد، نجد «الطفولة» / البراءة، والصدق /
الصراحة، والزواج / المستقبل» فى أجوبة ليلي؛ حيث يعكس هذا
التقابل بين صيغة السؤال وصيغة الإجابة تزييف وعى ليلي من
قبل حسام الجاسوس، واختلاف رؤية المثقف الحر للخطاب
السلطوى السائد، فحسام الذى كان لا يعنى شيئاً بالنسبة
لليلي، عندما كان مثقفا معارضا معتقلا .

ليلي : صدقنى.. إن حساماً لا يعنى عندى شيئاً

لما غاب قليلاً

انزلق على ذاكرتى مثل الغبش على سطح الكأس

المساء (٣٤٣)

قد نالها الآن بعد أن أصبح رمزا للسلطة، مما يؤكد أيضا

إشارتها الرمزية للوطن المخدوع المستباح.

وربما كان ميل ليلي لحسام / الجاسوس بعد اعتراف سعيد /

المثقف الحر لها بآئه خرب ومهدم وعاجز عن أن يمنحها طفل

المستقبل ، يعد إشارة صريحة إلى أن تقاعس المثقف وتخاذه
عن أداء دوره التنويرى الواجب، هو الذى يفتح الباب أمام
السلطة الديكتاتورية لاغتصاب هذا الوطن الذى لا يجد من يدفع
عنه تزييف الوعى.

(٦) مسرحة الأفكار :

أ - موقف المثقف الحر من خطاب المثقف العميل

وتتمثل مسرحة هذه الفكرة داخل المنظر عبر محورين سبق
تحليلهما فى الفقرة السابقة؛ الأول : إثبات حسان لجاسوسية
حسام من خلال تحليل خطابه ومحاولة قتله، والآخر: كشف
سعيد لزيف خطاب حسام الذى خدع به ليلى قبيل سقوطه
مغشياً عليه؛ حيث تطرح شخصيتى حسان/ سعيد نمطين
متباينين من ردود الفعل على الخطاب السلطوى الزائف، وإن
تساوت النتيجة السلبية المتمثلة فى سجن حسان وإغماء سعيد
تحقيقاً للسيطرة القاهرة للسلطة الباطشة.

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحي :

ينتهى المنظر بالمقطع الآتى :

سعيد : أه .. يا للكابوس

خدر ملعون يهبط من رأسى حتى قدمى

إنى أنهار

أتخلل مقرورا كالجبل الثلجى
ليلى .. النور .. أمى .. أمى
هذا المصباح ، أضيئه ، اللعنة
رأسى تسقط عن جسمى
ليلى .. ليلى .. أمى
(يغمى عليه . فتندفع إليه ليلى صارخة)
ليلى : سعيد .. سعيد

حبيبى

«ستار» (٣٤٤)

إن معاودة ربط سعيد بين ليلى وأمه المتكرر مرتين فى هذا
الموضع السيميولوجى المتميز هو مفتاح الشفرة التى ستنحل
تماما فى المنظر التالى بمتابعة خيوط هذا الربط. فقد سقطت
أمه فى براثن التملك السلطوى/ الزواج بلا حب بعد أن زيف
«الرجل الطيب» وعيها وأوهمها بتأمين الخبز والإدام لها ولطفلها،
وها هى ليلى تسقط مرة أخرى فى براثن التملك السلطوى
أيضا/ تسليم نفسها لحسام جاسوس «الرجل الطيب» القابع
فى مبنى الأمن العام بعد أن قام بتزييف وعى المرأة/ الوطن
والسيطرة عليها عبر أجيال متعددة بداية من أم سعيد حتى
ليلى، ويمثل سقوط سعيد/ وهبوط ليلى صارخة إلى جواره

معادلا رمزيا لسقوطهما الروحي، يعبر من خلاله صلاح
عبد الصبور عن «انتمائه الثوري الذي يعنى أساسا بفضح فساد
العالم البرجوازي جنسيا وماليا وسياسيا على السواء. ضد هذا
الفساد يناضل البطل الفرد من أجل الفعل لكنه يخفق». (٣٤٥)
وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان مجنون ليلي يتكرر إغماؤه
عشقا للحبيبة / الأنثى لدى شوقي؛ فإنه لا ينتابه الإغماء في
رواية صلاح عبد الصبور إلا عشقا للحبيبة/ الوطن متجسدة في
صورة أمه أنا و ليلي أنا آخر؛ حيث يتضافر هذا الإغماء مع
عبارة ليلي التي تسبق إغلاق الستار «حبيبي» في التمهيد
لتمطيط الخطاب في المنظر التالي الذي سنعود فيه للتناص مع
مسرحية شوقي العاطفية مرة أخرى.

«الفصل الثالث»

«المنظر الثاني»

(١) الزمان:

أ - الزمان التاريخي الخارجي:

وينحصر داخل هذا المنظر في الإشارة إلى حادثة حريق
القاهرة عبر نداءات باعة الصحف في نهاية المنظر، وسيتم
تحليل علاقته بأحداث المسرحية في الجزء الأخير الخاص

بسيمولوجيا التقطيع المسرحي.

ب - الزمان الدرامي الداخلي:

١ - خارج الحوار:

«سعيد وليلى فى نفس الغرفة. يملؤها نور النهار الباهر»^(٣٤٦)؛ حيث تشير إشارة العرض الواردة فى مفتتح المسرحية إلى نقطتين؛ الأولى: أن زماناً درامياً قد مر بين «الفجر» الذى ذهب فيه حسان ورفاقه إلى شقه حسام، وبين «الظهر» الذى نحن فيه ولا نعرف ماذا تم أثناءه حتى الآن. والنقطة الثانية: أن الإضاءة المسرحية التى يجب أن يبدأ بها المنظر إضاءة عامة مبهرة موازية للتوقيت الدرامي/ وقت الظهيرة، حيث يمكن للضوء «أن يبين علاقة الفضاء بالزمان بتغيير إضاءة الوقت أو الساعة». ^(٣٤٧)

٢ - داخل الحوار:

يدمج الخطاب الشعري فى مفتتح المسرحية بين عنصرين من عناصر الزمان الدرامي الداخلي: هنا والآن، والإشارة إلى الزمان الدرامي قبل بداية المنظر، على النحو الآتي:

سعيد: هل نمت كثيراً؟

ليلى : هذا نور الظهر الباهر

.....

كنت تناديني في نومك

ليلي .. ليلي

وأميل عليك إلى أن تلسع أنفاسك أذني

فإذا بك لا تفصح

أو تتشج في صمت

وتعود إلى إغمائك

سعيد: وقت مفقود بين الوقتين

عمر مفقود بين الماضي والمستقبل

ليلي .. أعطيني جرعة ماء فالخمرة مازالت في

حلقى (٣٤٨)

حيث تتمثل الإشارة إلى هنا والآن في عبارة ليلي «هذا نور
الظهر الباهر» التي تكشف للمشاهد الذي لا يرى إشارات
العرض التوقيت الدرامي للمنظر، بينما يعمل سؤال سعيد في
المفتتح على تمطيط الكلام عن الفترة الزمانية السابقة على بداية
المنظر والمتمثلة في الفجوة بين الفجر والظهيرة.

إن حالة سعيد المتراوحة بين النوم «نومك» والإغماء «إغمائك»
والسكر «الخمرة ما زالت في حلقى» تتضافر تجلياتها الثلاثة في
الإشارة إلى أنها حالة فقدان وعي بين. وخطاب سعيد يصعد
بفقدان الوعي الشخصي له «وقت مفقود بين الوقتين» إلى فقدان

وعى جماعى للمثقف المهزوم الذى ينتظر القادم صاحب السيف
المبصر «عمر مفقود بين الماضى والمستقبل»؛ حيث يتوحد المعبر
عنه بآلية التعبير السيميولوجية فى وقت مفقود من عمر البطل،
وعمر الوطن، وعمر العرض أيضاً.

أما الإشارة للزمان الدرامى القادم فتتمثل فى قول ليلى
الآتى:

ليلى: سعيد

إنى اتفتح لك، لا جسمى
بل كل مغاور روحى، وكهوفى المنسية

سعيد

هل تأخذنى يوماً ما؟

سعيد: «مدن كمدينتنا المفتوحة

لا تحمى ورد حدائقها من نقر الغريان

أو من قبلات الطل الهيمان»

أبيات من شعرى (٣٤٩)

إن سؤال ليلى/ الأنثى الهائمة الذى تختتم به خطابها سؤال
يتعلق بالمستقبل العاطفى، لكن إجابة سعيد المعتمدة على
التناص الوهمى مع قصائده إجابة وطن؛ حيث يتحول سعيد عبر
هذه الإجابة التى ترتقى بالخاص إلى العام من مجرد شخصية

درامية إلى رمز للمثقف الحر، مما يجبر المتلقى على الارتداد مرة أخرى إلى خطاب ليلي السابق محاولاً تفسيره فى السياق الرمزي الذي يشير إلى حلم الوطن الدائم بأن تكون السلطة فى يد المثقف الحر صاحب السيف المبصر تحقيقاً للديمقراطية والعدل والمستقبل المشرق. وذلك لأن «ما يميز المثقف فى أى مجتمع هو صفتان أساسيتان: الوعي الاجتماعى، الذى يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه من زاوية شاملة، ومن تحليل هذه القضايا على مستوى نظرى متماسك. والدور الاجتماعى، الذى يمكنه وعيه الاجتماعى من أن يلعبه، بالإضافة إلى القدرات الخاصة التى يضفيها عليه اختصاصه المهني وكفاياته الفكرية»^(٣٥٠). لكن «على الصعيد الموضوعى، نرى أن المجتمعات المتخلفة عاجزة عن أن توفر للمثقف المركز أو القيمة اللائقة به، مثل عجزها عن استغلال مواردها المادية والبشرية بشكل سليم»^(٣٥١).

(٢) المكان:

أ - خارج الحوار:

تشير إشارة العرض فى مفتتح المسرحية «سعيد ولىلى فى نفس الغرفة» إلى أن المنظر الثانى يدور فى مكان المنظر الأول نفسه «بيت حسام»، حيث تعتمد دراما النص وشفرفته

السيمولوجية بصورة أساسية على التلاعب المكانى المقارن بين لقاء سعيد ولىلى الأول فى منزل سعيد ولقاء سعيد ولىلى الثانى فى منزل حسام، كما سنرى فى الجزء الخاص بتحليل التناص الشعري مع مسرحية شوقى.

ب- داخل الحوار:

١ - ربط الشخصيات بالمكان هنا والآن.

ويتمثل بصورة أساسية فى علاقة الشخصيات والأحداث الرمزية بالشباك الذى تتم الإشارة إليه فى بداية المنظر داخل الحوار:

سعيد: سدى هذا الشباك المزعج

عينى يجلدّها النور

«لىلى تقوم لتسد الشباك ثم تعود إلى نفس جلستها» (٢٥٢)

وتتم الإشارة إليه مرة أخرى فى نهاية المنظر خارج الحوار:

لىلى : «تهرع للشباك لتفتحه»

(صوت بائع صحف ينادى، ويصل صوته من الشباك

المفتوح)

البلاغ.. المسائية.. القاهرة احترقت.. حريق القاهرة

الأحكام العرفية.. حريق القاهرة.. حريق القاهرة (٢٥٣)

حيث يرمز الشباك/ الضوء فى التوظيف الأول إلى مواجهة

الحقيقة المؤلمة المتمثلة في سقوط ليلي وسعيد وحسام، ويهدف الشباك/ العالم الخارجى فى التوظيف الثانى إلى الربط الرمزي بين الوقائع التي تحدث لأبطال المسرحية والحوادث التاريخية الواقعية الموازية خارجه؛ حيث تواجه المسرحية الأزمة المبكرة التي نشأت داخل الشكل المختار من الطبيعية الحداثية بداية من إبسن ورفاقه، والتي تتمثل في أن «الأزمات الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الأوسع كان لها تأثيراتها المرتدة إلى غرفة المعيشة، لكنها تبدو درامياً تقارير قادمة من مكان آخر، من خارج الخشبة فقط، وفي أفضل الحالات كأشياء تشاهد من النافذة أو صيحات تصل من الشارع». (٢٥٤)

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن هذه الصيحات تعد وسيلة صوتية بينه لتصدير محتوى الخطاب حريق القاهرة، «فالبروز الصوتي وظيفته لفت الانتباه، ومن ثم يستعمل من طرف المتكلمين للحديث عن المعلومات الجديدة التي تستدعي الانتباه إليها». (٢٥٥)

٢ - الإشارة للمكان الخارجى:

ليلي: بعد قليل أوصحبك إلى البيت

وهناك تنام إلى أن ترتاح

سعيد: بيتي؟

ليلي : إن شئت (٣٥٦)

حيث تهدف الإشارة إلى بيت سعيد/ المكان الخارجى فى هذا السياق إلى تنشيط صورة اللقاء الأول بين ليلي وسعيد فى ذاكرة المتلقى حتى يتمكن من عقد المقارنة السيميولوجية بين هذا اللقاء السابق واللقاء الحالى فى منزل حسام.

٣- الديكور:

الديكور فى هذا المنظر هو ديكور المنظر السابق نفسه «غرفة فى منزل حسام»، لكن الجديد هو تصدير قطعة رمزية من الديكور لتعرب دوراً سيميولوجياً فاعلاً فى أحداث المسرحية، وهى المطفأة/ التمثال التى يتم تصديرها بداية على النحو الآتى:

سعيد: مطفأة.. يا ليلي

«تبحث ليلي حتى تجد تمثالاً صغيراً من الحجر فى قاعدته

مطفأة فتقدمها له، ثم تعود إلى جلستها الأولى» (٣٥٧)

وذلك قبل أن يقوم التمثال. الديكور بدوره فى الفعل الدرامى

الآتى:

«سعيد ينهض والتمثال فى يده، وينهال به على

حسام» (٣٥٨)

فإذا كانت «الأشياء والمسالك والكلمات المستخدمة في المسرح، بالإضافة إلى دلالتها الحقيقية المباشرة، تملك قوة الدل بالتضمن»^(٣٥٩)، فإن المطفأة/ التمثال قد تحولت إلى التمثال/ الهراوة الذى يتجلى بوصفه رمزاً ثقافياً يقاوم السلطة الديكتاتورية، وينضم إلى قائمة الأغنية/ الخنجر فى الأميرة تنتظر، والناى/ السيف فى بعد أن يموت الملك، والحلم بالسيف المبصر فى مأساة الحلاج.

(٤) الشخصيات :

أ - خارج الحوار:

١ - الشخصيات التى يرتفع عنها الستار.

وتتمثل فى شخصيتى (سعيد وليلى) فقط مما يتناسب مع طبيعة المكان والموقف الدرامى والمشهد الذى يعتمد على استكمال حديث المصارحة العاطفى الرمزى بينهما.

٢ - دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح.

لا يدخل إلى خشبة المسرح فى هذا المنظر سوى حسام، وسيتم تحليل دلالة اللحظة السيميولوجية التى اختارها المؤلف لدخوله فى الجزء الخاص بسيميولوجيا التقطيع المسرحى.

ب - الشخصيات داخل الحوار:

١ - شخصيات الأقارب.

وتتمثل فى شخصية زوج أم سعيد الذى تتم الإشارة إليه بصورة غير مباشرة تعمل على تماسك الخطاب فى المستوى اللغوى والمستوى الدرامى أيضاً عبر التداعى الذهنى. (٣٦٠)

سعيد: فى صغرى كنت أدخن خلصة

كنت أكاد أطير مع الدخان

بل كنت أطير إلى أن يصدمنى صوت ما،

صوته

أوه.. لا طعم لشيء، لا أفتح باباً إلا واجهته

أه.. روحى ممثلة..

من يكسرهما لى. ويبعث ما تحويه فى أركان الأرض

ليلى

لو كنا نملك أن نتخير

ما ننسى أو نتذكر (٣٦١)

فتكرار كلمة من السطر السابق فى السطر الآتى (أدخن/

الدخان - أطير / أطير - صوت ما / صوته) يعمل على تماسك لغة

الخطاب، كما يعمل «الإرجاع المساعد Co-reference المتضمن

فى الإشارة إلى الحوادث والشخصيات السابقة بواسطة

الضمائر فقط» (٣٦٢) (صوته - واجهته) على تماسك موضوع

الخطاب وعالمه. حيث يتضافر هذا التماسك البنىوى مع

الإشارات الإيحائية التي يتضمنها قول سعيد (فى صفري -
روحى ممثلة - لا أفتح باباً إلا واجهته - نتذكر) فى رد المتلقى
بقوة إلى مشهد غرفة التذكارات السوداء، الذى يهدف صلاح
عبد الصبور إلى تصديره وإنعاشه فى ذهن المتلقى، حتى يتمكن
من عقد المقارنة السيميولوجية بين المشهدين. حيث تعد هذه
المقارنة هى مفتاح الشفرة الأيديولوجية للنص كما سيتضح من
التحليل فى الجزء الخاص بمسرحة الأفكار.

٢ - شخصيات أبطال العرض.

وتتمثل فى شخصية حسان الذى يقول عنه حسام فى سياق
حديثه عن سعيد:

حسام: فلقد كان صديقاً للمجرم

ليلى: من؟

حسام: حسان.

أبلغت الشرطة عنه

هددنى بالقتل، ولم أرجع إلا بعد القبض عليه (٣٦٣)

فإذا كان سعيد وحسان وزياد قد تحدثوا عن جاسوسية
حسام فى منظر الحانة دون أن يظهر داخله؛ فإن حسام يتحدث
عن حسان فى هذا المنظر دون أن يظهر داخله أيضاً، «فى
سياق تبادل ما، يمكن الرجوع إلى أى عدد من الأفراد

الخارجيين الموجودين (هناك) و(أناك) بوصفهما طرفين
دراميين»^(٣٦٤)، حيث يهدف خطاب حسام إلى توصيل معلومتين
للمتلقي تساعده في بناء العالم الدرامي، المعلومة الأولى
موضوعية: وتتمثل في القبض على حسان ودخوله السجن،
والمعلومة الأخرى عاطفية: وتتمثل في قول حسام «صديقاً
للمجرم» الذي يكشف عن تحوله النفسي تجاه مجموعة
الأصدقاء القدماء/ المثقفين، بعد أن صار جاسوساً/ سلطة.

(٥) الخطاب الشعري :

أ - التقطيع: مونولوج: دياالوج

يقع المنظر كله في دائرة الديالوج، حيث يعتمد على الحوار
الحي السريع بين ليلي وسعيد أولاً، وبينهما وبين حسام ثانياً.

ب - شعرية المسرح ومسرحة الشعر:

يقع المنظر كله في دائرة شعرية المسرح التي تتفق مع طبيعة
الديالوج، ولا تظهر مسرحة الشعر إلا عبر التناص مع أبيات
مسرحية شوقي «مجنون ليلي» مرة أخرى، حيث يعمل الموقف
الدرامي على ترميز التناص الشعري كما يظهر في التحليل
الآتي.

ج - التناص:

يمطط صلاح عبد الصبور رغبة سعيد في إعادة ترتيب

ذاكرته بطريقة تسمح له مرة أخرى بإعادة قناع ليلي العامرية
إلى وجه ليلي الصحفية، وإعادة قناع قيس إلى وجه سعيد من
خلال التناص الشعري.

ليلى : ماذا تبغى أن يبقى فى قمة ذاكرتك؟
سعيد: ليلي

لا أنسى منظرك، وأنت تقولين
لما كنا نجرى تجربة الألوان
فى غرفة مكتبنا بالدار
أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد..

ليلى : «تستأنف»
أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بأرض ثقيف نحن مغتربان (٣٦٥)

إن جدلية اختلاف المكان فى النصين المرجعى/ الحدائى هى
مفتاح شفرة الرمز، فبطلا شوقى يتقابلان فى «أرض ثقيف» بعد
أن كان لقاء الطفولة فى «أرض عامر»، ويطلا صلاح عبيد

الصبور يتقابلان مصادفة في بيت حسام/ جاسوس السلطة
بعد أن كان لقاء البراءة «في غرفة مكتبنا بالدار»، حيث يتشارك
النصان في النتيجة المذكورة في نص شوقي «نحن مغتربان»،
التي تحلق في فضاء نص صلاح عبد الصبور عبر الموقف
الدرامي الذي يحول الغربة المكانية إلى اغتراب روحي لسعيد/
فاقد الوعي وليلى المغتصبة.

سعيد: حنانك ليلى، ما لخل وخله

من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قربت منك منزلي

وكل مكان أنت فيه مكاني

ليلى: فما لي أرى خديك بالدمع بللا

أمن فرح عيناك تبتدران؟

سعيد: فداؤك ليلى الروح من شر حادث

رماك بهذا السقم والنوبان

إن قيساً يحاول أن يداوى الغربة المكانية بالحب، وسعيد

يحاول أن يداوى الاغتراب الروحي بالحب أيضاً، لكن الجرح

أكبر من الطبيب كما يبرز من الاستفهام الاستنكاري «أمن فرح

عيناك تبتدران؟»، حيث يتحول «شر حادث» في النص الحدائي

عبر التناص الممثل إلى إشارة واضحة لاغتصاب حسام/

السلطة لليلى / الوطن يتحول دموع قيس إلى إغماءة سعيد.

ليلى : ترانى إذن مهزولة قيس، حبذا

هزالى، ومن كان الهزال كسانى

هو الفكر

سعيد: ليلي، فيمن الفكر؟

ليلى : فى الذى تجنى

سعيد: كفانى ما لقيت كفانى

ليلى : أدركت أن السهم يا قيس واحد

وأنا كلينا للهوى غرضان (٣٦٦)

إن اعتراف قيس بتجنيه على ليلي فى النص المرجعى، يعد

إدانة صريحة للمثقف الذى تخلى عن دوره فى الدفاع عن الوطن

وتركه يسقط بين فكي السلطة الديكتاتورية فى النص الحدائى.

كما أن إشارة ليلي إلى أن «السهم واحد» المصحوبة بالتوكيد

القاطع «وأنا كلينا للهوى غرضان» فى النص المرجعى، تعد

إشارة صريحة إلى أن السلطة الديكتاتورية تهدف إلى تحطيم

المثقف وهزيمته بتغيب وعيه أو شرائه أو ترهيبه، حتى يتسنى

لها السيطرة التامة على مقاليد الحكم المتمثلة فى اغتصاب

ليلى / الوطن، بعد تزيف وعيها فى رؤية صلاح عبد الصبور.

(٦) مسرحة الأفكار:

أ - ديكتاتورية ما قبل الثورة توازى ديكتاتورية ما بعد الثورة:
إن هذه هى الرؤية التى يريد أن يطرحها صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية أيضاً بعد أن طرحها سابقاً فى مسرحية «الأميرة تنتظر». وإذا كانت السيميولوجيا «هى بالتحديد محاولة كشف هوية الشفرات والآليات التى ينتج النص خلالها فى النواحي المختلفة للحياة الاجتماعية»^(٣٦٧)؛ فإن صلاح عبد الصبور قد عبر عن هذه الرؤية عبر تكرار الموقف ذاته مع تغيير الأشخاص كما يتضح فى الجدول التالى المقارن بين المشهد الأول: المشهد الأساسى، والمشهد الثانى : المشهد المكرر، وفقاً لمصطلحات چاك لاكان التى استخدمها فى تحليله لقصة بو «الرسالة المسروقة» المعتمدة على تكرار المواقف أيضاً^(٣٦٨) :

المشهد الأساسي	المشهد المكرر
(١) الفصل بالقدم بين الأم/ ليلي وسعيد	
«زوج الأم يدخل بقدمه بين المرأة والطفل/ سعيد» ٧٨٥.	يتقدم حسام ويقف بين أقدام سعيد ويلي الممتدتين» ٨٥٢.
(٢) سب الرجل/ حسام سعيد	
ولد لكع لا يبغي أن يتزحزح يا ابن النجسه أفسح لي شبراً أتمد فيه/ ٧٨٥.	- ألق بهذا الطفل المتماوت في أي مكان/ ٨٥٢. - قم يا كلب/ ٨٥٤.
(٣) ركل الرجل/ حسام لسعيد بالحذاء	
«زوج الأم يتحسس بطن سعيد الطفل بحذائه» ٧٨٥.	«حسام يدفع سعيد بحذائه» ٨٥٤.
(٤) إمساك الأم/ ليلي بحذاء الرجل/ حسام	
«الأم تمسك بحذاء الرجل» ٧٨٥.	ليلى «تمسك بحذاء حسام» ٨٥٤.
(٥) توسل الأم/ ليلي للرجل / لحسام	
- إنك رجل طيب لا تتحرش بغلام مسكين/ ٧٨٧.	- حسام.. رفقاً فسعيد متعب لحظات، وسنمضي عن بيتك/ ٨٥٤.
(٦) استمرار الرجل/ حسام في اغتصاب الأم/ ليلي	
- ها! ها! في آخر زمن أتعلم من نجسه كيف أكون - كما قالت - رجلاً لكنى سأريك الآن أنى رجل وزيادة/ ٧٨٧.	- لا بل يمضى وحده أنت تظلين معي، نشرب كأساً، أو نسع بعض الموسيقى نتسلق سلمها حتى نصل إلى آفاق الأمس/ ٨٥٤.

إن الجدول السابق يحدد ستة عناصر رئيسية متكررة في
المشهدين، ولكن - كما يقول لاكان - «بأى معنى يختلف المشهد
الثانى عن المشهد الأول وهو يكرره؟

إنه، بكل دقة، يعنى أن المشهد الثانى يتيح لنا، عبر التكرار،
فهم الأول وتحليله»^(٣٦٩)، وبخاصة إذا التفتنا إلى أن صلاح عبد
الصبور قد ربط المشهد الأول/ غرفة التذكارات السوداء بحدث
سياسى خارجى «ليلة قتل الجراحى ورفاقه عام ١٩٣٥»، وربط
المشهد الثانى - كما سنرى فى المحور التالى - بحدث سياسى
خارجى أيضاً يتمثل فى «حريق القاهرة عام ١٩٥٢».

وإذا كان «التكرار هنا ليس تكراراً للتماثل ولكنه تكرار
للاختلاف، إنه ليس تكراراً لموضوعات متشابهة ولكنه تكرار لبنية
علاقات متباينة»^(٣٧٠)؛ فإن هيمنة السلطة الباطشة / زوج الأم
علي سعيد الطفل/ المستقبل واغتصابه للأم/ الوطن فى المشهد
الأول يعد رمزاً يشير إلى حالة مصر فى ظل الاحتلال
الإنجليزى والحكم الملكى، بينما تعد هيمنة حسام/ جاسوس
السلطة على سعيد/ المثقف واغتصابه للبلد/ الوطن فى المشهد
الثانى رمزاً يشير إلى حالة مصر فى ظل الحكيم العسكرى بعد
ثورة ١٩٥٢، على الرغم من تمويه صلاح عبد الصبور المتمثل
فى ربطه بحريق القاهرة السابق على الثورة خوفاً من بطش

السلطة أيضاً. وبهذا تكون مصر قد انتقلت من الحكم الديكتاتورى للملك والاستعمار قبل الثورة إلى الحكم العسكري الديكتاتورى الذى يعتقل المثقفين ويدفعهم للجاسوسية والعمالة بعدها، وفقاً لرؤية صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته كلها.

فإذا كان صلاح عبد الصبور قد اعتمد على الأحداث السياسية التاريخية الواقعية فى هذا العمل؛ فإن «الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعية، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها، فيبدو الواقع فى صورة جديدة له: صورته الفنية»^(٣٧١). وعلينا لكى «نصبح نقاداً بالمعنى الحرفى أن نرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية لابد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة إلى الاتساق والتناسق فى العمل الفنى، إلى علاقته بالواقع، إلى نفاذ نظرته فى معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعى ثم الإنسانى»^(٣٧٢).

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن إيقاظ الذاكرة المقارنة للمتلقى عبر البنية الفنية لهذا المشهد، قد تدفعه إلى الربط بين جاسوسية حسام وإغماءة سعيد «عمر مفقود بين الماضى والمستقبل»^(٣٧٣)، وشهادة توفيق الحكيم عن ثورة يولية التى يقول فيها: «كان النظام فى البداية يسير فى الطريق

الجيد، وإذا به ينقلب إلي نظام بوليسى، ومن نظام بوليسى إلى هزيمة فالى وعى مفقود»^(٣٧٤)، حيث ينطبق هذا الوعى المفقود على السلطة وعلى المثقفين العاجزين أيضاً، الذين كبلت السلطة حريتهم وفكرهم ثم طالبتهم بتحمل آثار هزيمة مفاجئة مدوية لم يشاركوا فى صنعها.

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحى :

أ - الدخول والخروج:

لا يخرج فى هذا المنظر أحد من المشاركين فيه، حيث يدور معظم المنظر بين ليلى وسعيد قبل أن يدخل عليهما حسام فقط، كما يتضح من إشارة العرض الآتية:

«سعيد يغمض عينيه، ويغفو.. يدخل حسام..»^(٣٧٥)

حيث يرمز دخول حسام/ جاسوس السلطة فى هذه اللحظة السيميولوجية الدالة/ إغفاءة سعيد/ المثقف، إلى أن تقاعس المثقف عن أداء دوره التنويرى تجاه الوطن/ ليلى يفتح باب الهيمنة للسلطة الديكتاتورية.

ب - نهايات المناظر:

ينتهى المنظر بالمقطع الآتى:

«يقترّب حسام من ليلى ليرفعها إليه، فيفوق سعيد ليجده

أمامه»

سعيد: ماذا.. أنت

حسام: قم يا طفلى الضائع فامض إلى الشارع

أو فاصمت وتناوم

وأدر وجهك للحائط

هيا.. يا ليلى

«سعيد ينهض والتمثال فى يده، وينهال به على حسام»

حسام: «عند أول ضربة»

غافلنى المجنون

ليلى: مجنون.. مجنون.. مجنون

«تهرع للشباك لتفتحه»

سعيد: «يسقط إلى الأرض، وهو يصيح»

لن تأخذها منى

لن تأخذها منى

(صوت بائع صحف ينادى، ويصل صوته من الشباك

المفتوح)

البلاغ.. المسائية.. القاهرة احترقت.. حريق القاهرة..

الأحكام العرفية.. حريق القاهرة.. حرق القاهرة..

«ستار» (٣٧٦)

إن خطاب حسام الذى يبدأ بوصف سعيد بقوله: «يا طفلى

الضائع»، وينتهي بمحاولة تكرار اغتصاب حبيبته ليلي أمامه «هيا.. يا ليلي»، يحمل سعيد والمتلقى معاً قصراً إلى استمرار المقارنة بين هذا المشهد ومشهد غرفة التذكارات السوداء. فإذا كان سعيد/ الطفل لم يستطع مواجهة زوج أمه فى المشهد الأول؛ فإن سعيد/ المثقف قد انحاز لرمز الثقافة والفن/ التمثال ليقاوم به حسام/ جاسوس السلطة. ويمنعه من مواصلة اغتصاب ليلي/ الوطن فى المشهد الثانى.

أما اشتراك حسام ويلي معاً فى وصف سعيد بالمجنون بعد أن انهال على رأس حسام بالتمثال، فيعمل على ثلاثة محاور؛ الأول؛ عاطفى: يربط بين سعيد وقيس المجنون فى سياق التناس. والثانى فنى: يعمل على تهيئة المشاهد لتقبل نطق سعيد فى المنظر الرابع والأخير بكلام رمزى غير مباشر شبيه بالهذيان. والثالث سياسى: يرمز إلى رؤية مفادها أن الظروف التاريخية/ غياب الديمقراطية لم تكن قد تهيأت بعد أمام المثقف حتى يقوم بدوره فى مجابهة السلطة الديكتاتورية دون أن يتعرض لبطشها كما سيتعرض سعيد للسجن، مما يتفق مع وصفه بكلمة مجنون Mad التى «غالباً ما تطلق على الأفراد الذين يأتون بسلوك غير متوقع أو غير متناسب مع الموقف، سواء من الناحية الفكرية أو الانفعالية أو السلوكية». (٣٧٧)

أما إشارة العرض المتمثلة في «سقوط سعيد على الأرض»، فإنها تؤكد أن فعله في هذا السياق لا يعد انتصاراً للمثقف على السلطة بقدر ما يمثل دعوة يائسة لمثقفين آخرين غير عاجزين للتصدي لها بالسيف المبصر.

إن سعيداً/ المثقف العاجز يتشبث بالدفاع عن ليلي بالتكرار المؤكد لقوله: «لن تأخذها مني»، وصلاح عبد الصبور يتشبث أيضاً بأن يدرك المشاهد تمام الإدراك العلاقة الواضحة بين ليلي والوطن عبر محورين؛ الأول: توازي الحدث الدرامي الداخلي المتمثل في اغتصاب حسام جاسوس السلطة ليلي الوطن، مع الحدث السياسي الخارجي المتمثل في حريق القاهرة، في الموقع البنيوي المتميز نهاية المنظر. أما المحور الآخر: فيتمثل في التكنيك الفني الذي قدم به صلاح عبد الصبور الحدث السياسي الخارجي/ حريق القاهرة، وهو النداءات الخارجية لباعة الصحف/ الكولاچ Collage المتمثل في «تدخل عنصر مرجعي، أو جزء من الواقع يبدو غريباً على السياق المسرحي داخل الخطاب الدرامي»^(٣٧٨)، حيث لا يعد الكولاچ المسرحي «معادلاً للاستعارة بقدر ما هو معادل للمجاز، وهو يدفع المتفرج لأن يقوم بنفس عملية بناء المعنى وفقاً لهذا التباين»^(٣٧٩)، بين السياقين.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى نقطتين؛ الأولى: أن اختيار صلاح عبد الصبور لحادث حريق القاهرة تحديداً يعد اختياراً سيميولوجياً دالاً يشى برؤيته الممتدة فى دراماته والمتمثلة فى اتصال خيط الديكتاتورية من الحكم الملكى إلى الحكم العسكرى؛ لأن هذا الحادث يمثل جسراً بين الملكية وثورة ١٩٥٢، حيث يعد نزول الجيش إلى الشارع لأول مرة للمشاركة فى السيطرة على الموقف فى ١٦ يناير بروقة لنزوله مرة أخرى فى ٢٣ يوليو من العام نفسه.

أما النقطة الثانية : فتتمثل فى أنه إذا كانت آثار حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ قد تمثلت فى «إقالة وزارة الوفد، وتصفية حركة الفدائيين التى كانت تكافح القوات البريطانية فى منطقة القناة، وإعلان الأحكام العرفية»^(٣٨٠)، مما يمثل انكساراً حاداً فى مسيرة النضال نحو الحرية والديمقراطية، فإن صلاح عبد الصبور قد قدم للمتلقى هذا الحدث فى صورة فنية متوازية تتمثل فى نداءات باعة الصحف النثرية الكاسرة للإيقاع العروضى الذى ينتظم المسرحية.

وبغض النظر عن العناصر المتعددة شبه المجهولة المتسببة فى هذا الحريق^(٣٨١)، فإن أهم الدروس المستفادة منه تتمثل فى أنه «يتعذر على شعب من الشعوب أن يخوض معركته الوطنية

ضد الاحتلال الأجنبي ما لم تكن جبهته الداخلية سليمة متماسكة مطهرة من عناصر التآمر والعمالة»^(٢٨٢)، وهذه المقولة تمثل خلاصة هذا المنظر أيضاً، الذى يؤكد أنه لا يمكن للمثقفين الثوريين أن يتمكنوا من مواجهة السلطة الديكتاتورية إلا إذا اتحدت صفوفهم وتطهروا من العمالة والجاسوسية.

إن حريق القاهرة الذى اختتم به صلاح عبد الصبور هذا المنظر، هو الحدث الجوهري الذى سيعتمد على تداعياته فى التمثيط الدرامى للمسرحية كما سنرى.

«الفصل الثالث»

«المنظر الثالث»

(١) الزمان:

تنحصر الإشارة للزمان فى هذا المنظر القصير - الذى يصور النهايات التى وصل إليها كل فرد من أفراد المجموعة بعد أن انفرط عقدها - داخل الحوار فقط، وإن كانت تتوزع بين الزمان التاريخى الخارجى والزمان الدرامى الداخلى، كما سنرى.

أ - الزمان التاريخى الخارجى :

ويتمثل فى الإشارة المتكررة إلى خريق القاهرة بوصفه

الحدث الخارجى المهيمن الذى سيتحكم فى ردود الأفعال
المستقبلية للشخصيات داخل العرض:

زياد: لكن يا أستاذى الطيب

من أى المدن سنرحل

فلعلك تعلم..

أن مدينتنا احترقت (٢٨٣)

حيث يعتمد هذا المنظر على اختيار كل شخصية للمكان

الرمزى البديل الذى ترى فيه مستقبلها بعد حريق القاهرة.

ب - الزمان الدرامى الداخلى :

١ - هنا والآن.

وتتكرر الإشارة للزمان الدرامى الداخلى هنا والآن داخل

هذا المنظر القصير ثلاث مرات؛ الأولى: تتصل بأبطال العرض

المفقودين «حسام بالجاسوسية وحسان وسعيد بالسجن» من

زاوية، وبلوحات أبطال النضال القومى الراحلين الذين خاب

مسعاهم من زاوية أخرى، بعد أن عاد المشهد إلى حجرة

التحرير من جديد.

الأستاذ: والآن..

لنودع من ضاعوا منا فى طرق الوحشة

ولنتذكر أنا قدمناهم قرباناً للريح

كى تجتاز بنا البحر إلى مدن المستقبل^(٣٨٤)

والثانية: تتصل بأبطال العرض الحاضرين الذين يرتفع عنهم الستار «الأستاذ - زياد - حنان - سلوى» من زاوية، وبلوحة دون كيشوت التى تحتل بؤرة المشهد من زاوية أخرى.
الأستاذ: ماذا نفعل؟

ولماذا نتجمع نتفرق^(٣٨٥)

حيث يتخذ صلاح عبد الصبور من حريق القاهرة برهانا على عبثية الصراع النضالى الدون كيشوتى للمثقفين الثوريين أبطال العرض من أجل الحرية والعدل فى هذه الظروف السياسية العصبية، مما سيدفع كل من تبقى منهم إلى التوجه وجهة أخرى فى نهاية هذا المنظر كما سنرى.

أما المرة الثالثة: فتتصل بأقوى أفعال السلطة الباطشة بالمثقفين الثوريين داخل النص، والمتمثلة فى غلق المجلة «الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد الآن»^(٣٨٦)، التى سيتم الحديث المفصل عنها فى الجزء الخاص بسيميولوجيا التقطيع المسرحى: الدخول والخروج.

٢ - الإشارة للزمان الدرامى القادم.

ويمكن تقسيمها داخل هذا المنظر إلى محورين؛ الأول: يعبر عن بصيص الأمل فى المستقبل المشرق، ويأتى دائماً على لسان

الأستاذ الذى يصعب عليه تعديل مواقفه فى هذه المرحلة
المتقدمة من العمر، مثل قوله:

لا.. لا يا ولدى

الواجب أن نعلو فوق المأساة

نتجاوزها لكن لا ننساها

يوما سنعيد بناء مدينتنا الحلوة

قاهرة الأيام، الحب الأول (٣٨٧)

وذلك قبل أن ينسحب هو أيضاً فى ختام المنظر بعد غلق
الجريدة وسحب رخصتها.

أما المحور الثانى: فيتعلق بمساعدة المشاهد على خلق العالم
الدرامى التخيلى عبر إخباره بما ينوى الأبطال عمله من أفعال،
مثل قول زياد:

وسأجمع امتعتى اليوم، وأرحل فى الغد (٣٨٨)

وقول الأستاذ:

وسأبقى وحدى لحظات كى أجمع أوراقى

ثم أزور سعيداً فى السجن

وأعود إلى بيتى (٣٨٩)

حيث يعد قول الأستاذ السابق تمهيداً سيميولوجياً يجعل
المتلقى مستعداً نفسياً لتقبل التمثيل الدرامى المتمثل فى المشهد

الختامى «زيارة الأستاذ ثم ليلى لسعيد فى السجن» بعد انتهاء الصراع الدرامى الحقيقى بين المثقف والسلطة فى المسرحية بنهاية هذا المنظر.

(٢) المكان :

أ - خارج الحوار:

تتصدر الإشارة للمكان خارج الحوار فى بداية المنظر فقط، وتتمثل فى عبارة «غرفة التحرير»، حيث أصبح هذا المكان مألوفاً للمشاهد، بعد أن دارت فيه أحداث أغلب المشاهد السابقة. وإذا كان «العرض يكتسب خاصية مكانية عبر تكرار بعض الصور المكانية»^(٣٩٠)؛ فإن هذا المكان صار يحمل دلالة درامية بوصفه الساحة الرئيسية لصراع المثقف/ السلطة، ويحمل دلالة سيميولوجية أيضاً عبر جدلية اللوحة/ اللوحات.

ب - داخل الحوار:

١ - المكان الممتد داخل المبنى الدرامى وخارج الخشبة. ويتمثل فى قول الحاج على الذى سبقت الإشارة إليه «الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد الآن»، حيث تعد المطبعة مكاناً ممتداً داخل المبنى الدرامى للجريدة ولكن خارج الخشبة، مما سمح لصلاح عبد الصبور بتجنب عرض المواجهة المادية المباشرة بين المثقف والسلطة، والمتمثلة فى مدهمة الشرطة

للجريدة وإغلاقها وسحب رخصتها، والاكتفاء بعرض المواجهة الفكرية وإظهار آثارها على المثقف المستباح المستضعف.

٢ - ربط الشخصيات بالمكان الخارجى:

فى مقابل ربط الشخصيات بالمكان المسرحى هنا والآن الذى رصدناه فى المناظر السابقة، يطالعنا فى هذا المنظر ربط الشخصيات بالمكان الدرامى الخارجى تمهيداً لإغلاق الجريدة/ المكان ساحة الفعل الثقافى الثورى النضالى، حيث يظهر المكان الخارجى بوصفه المكان الآخر حيناً، وبوصفه المكان البديل أحياناً أخرى كما سنرى فى هذا الرصد التفصيلى للأماكن، وربطها بالشخصيات داخل هذا المنظر. فالفضاء «المسرحى الخارجى يمتد بعيداً بقدر ما يريد الكاتب متضمناً استجابة خيالية من الجمهور» (٣٩١)

أ - المكان المبقى :

ويرتبط بشخصية زياد كما يظهر من الحوار الآتى:

الأستاذ: قل لى يا ولدى

فى أى مكان كنت؟

فى ليل الموت

زياد: فى دار بغاء

ولهذا لن أكتب حرفاً بعد الآن (٣٩٢)

حيث يتجلى المبغى بوصفه المكان الآخر الذى كان فيه زياد
أثناء حريق القاهرة، مما يعد إشارة إلى أن تقاعس المثقف عن
أداء رسالته التنويرية مهما كانت الظروف المعوقة، يفتح الباب
لمزيد من الديكتاتورية.

ب - المكان الدير:

ويرتبط بشخصية سلوى كما يظهر من الحوار الآتى:
سلوى: لا.. يا أستاذ

لن أتزوج حسان
بل أتزوج مصلوباً مثلى
كى تفنى أحزاني فى أحزانه
عالمنا، عالمكم، عالم حسان قد مات
ولهذا فأننا أذهب للدير

الأستاذ: الدير

آخر ما يخطر فى بال

سلوى : أول ما خطر ببالى حين احترق العالم
فى قرينتنا دير، أذهب كى أطرق بابه (٣٩٣)

حيث يتجلى الدير بوصفه المكان البديل لسلوى التى عرفنا
عنها فى المنظر الثالث من الفصل الأول أنها تعترف لقسيس
وتستلهم القوة من دينها، لهذا فهى بعد أن فقدت الثقة فى

جدوى النضال، بل فى العالم المادى برمته - قررت أن تتجه
وجهة روحية خالصة ترحمها من سجن الحبيب وبطش السلطة
وضياع الحلم المثالى بالحرية والعدل.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى نقطتين؛ الأولى: أن
ملامح المسيح قد ظهرت مرة أخرى على وجه المثقف المناضل
المقهور من السلطة، كما ظهرت على وجه الحلاج، لكنها لم تظهر
فى لحظة التنوير/ الفاعل كما كانت مع الحلاج فى لحظة
الانسحاب/ الدير. أما النقطة الأخرى: فتتمثل فى أن رأى
الأستاذ الذى يقابل بين المثقف المناضل والراهب «آخر ما يخطر
فى بال» يطرح رؤية تقديمية تتمثل فى أن الاختيار الدينى عموماً
يعد فى بعض صورته مهرباً روحياً من مواجهة المشكلات
الحياتية والسياسية التى تحتاج إلى المجابهة من أجل الحل،
وبخاصة إذا ربط المتلقى بين وجهة نظر الأستاذ هذه واعتراض
حسان على سلوى فى المنظر الثالث من الفصل الأول:

لكنى لا أتصور

أن فتاة متقدمة الفكر

تعترف لقسيس أو توقد شمعاً للعدراء (٣٩٤)

فالعالم الدرامى «الحقيقى - فى مقابل التخيلى - يكون
عرضة لتأملات وتصورات لاتسقطها الشخصيات فحسب، بل

يسقطها كذلك المشاهدون الذين يراقبونه» (٣٩٥)، حيث «يظل المسرح خطاباً ميتاً دون التناول التأويلي لعلاقة القارئ المتلقى». (٣٩٦)

جـ - المكان روضة الأطفال:

ويرتبط بشخصيتي زياد وحنان، كما يظهر من الحوار الآتي:
زياد: أنا أيضاً أحمل أخباراً يا أستاذ

قد غيرت طريقى

حدثنى أحد صحابى عن روضة أطفال فى بلدتهم
تطلب من يتعهدوها

وسأجمع أمتعتي اليوم، وأرحل فى الغد

حنان: هل تأخذنى معك زياد؟

زياد: بل إنى أرجو

حنان: أنا أيضاً مغرمة بالأطفال

زياد: أنا أوّمن بالأطفال (٣٩٧)

حيث تتجلى روضة الأطفال بوصفها المكان البديل لزياد وحنان، فهما لم ينسحبا تماماً، فقط قاماً بتغيير رهانهما الخاسر على إصلاح الواقع إلى الرهان على إمكان إصلاح المستقبل المتمثل فى الأطفال.

د - المكان البيت:

ويرتبط بشخصية الأستاذ كما يظهر من الفقرة الآتية:
انصرفوا يا أبنائي دون وداع وسأبقى وحدي لحظات كي
أجمع أوراقى
ثم أزور سعيداً فى السجن
وأعود إلى بيتى
كى أنتظر غداً قد يأتى أو لا يأتى (٣٩٨)

حيث يتجلى البيت بوصفه المكان البديل الذى أجبرت السلطة
الأستاذ على الاعتكاف داخله، فى انتظار غد قد يسمح له أو لا
يسمح بمواصلة رسالته المثالية التنويرية المتفائلة التى أفنى
عمره من أجلها.

هـ - المكان السجن :

ويرتبط بشخصية سعيد، كما ظهر فى الفقرة السابقة، كما
يرتبط بشخصية حسان أيضاً عبر الحوار الآتى:

الأستاذ: هل تنتظرينه؟

سلوى: لا.. يا أستاذ

لن أتزوج حسان (٣٩٩)

حيث يتجلى السجن بوصفه المكان الآخر الذى تبطش فيه
السلطة بالثقف الثورى عندما يحاول التمرد عليها.

وعلى الرغم من احتواء هذا المنظر القصير على الإشارة لهذه الأماكن الخمسة، فإن فضاء النص يدفع المتلقى إلى استنتاج المسكوت عنه من الأماكن الأخرى التي تتعلق بباقي أبطال العرض، وتتمثل في مكانين:

و- المكان السلطنة:

ويمثل المكان البديل الذي اختاره حسام لينعم فيه بترف العيش بعيداً عن عناء النضال بعد أن تحول من مثقف ثورى إلى مثقف عميل.

ز- المكان المابين:

وهو المكان الضبابى غير المحدد الذى يمثل المكان الآخر أو البديل لشخصية ليلي، والذى يحرص النص على تقطيع كل الخيوط التى قد تؤدى بالمتلقى إلى استنتاجه، حتى يؤكد النص أن ليلي تعد رمزاً حراً للوطن بعد الثورة أكثر من كونها شخصية درامية عادية داخل النص. ولهذا فإن صلاح عبد الصبور يحرص على تمطيط المسرحية فى منظر تال يلح فيه على إبراز هذه النقطة فيما يعد فتشاً صريحاً للرمز يتفق مع نزعة صلاح عبد الصبور التوصيلية ورسالته التنويرية.

(٣) الديكور:

المكان فى هذا المنظر هو غرفة التحرير؛ حيث نعود إلى ديكور لوحات أبطال النضال القومى الذين تحتل صورهم الواضحة والمشوشة الحائطين الجانبين للمسرح، بينما تقبع فى بؤرته لوحة دون كيشوت، كما أوضحنا بالتفصيل فى بداية المسرحية.

وبما أن هذا المنظر يرصد انكسار حلم المثقفين الثوريين المناضلين من أجل الحرية والعدل، واكتشاف زيف صراعاتهم الوهمى مع السلطة - بالكلمات فقط - الذى لم يستطع حماية القاهرة من الحريق، فإنه من الطبيعى أن يرتبط الحوار رمزياً بدلالة اللوحة/ اللوحات منذ مفتتح المنظر حيث يقول الأستاذ:

وكما كان الأبطال القدماء:

ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين وأسماء
الفقراء

سنودع قتلاتنا، نتهشم فوق شواهدهم حزناً مكبوحاً وأنينا
ثم نجمع ما ذاب حيننا من أنفسنا، ونغنى
فالمعركة المحتدمة

لا تمهلنا حتى نمنح إخواناً شرفاء
ما هم أهل له

من دمع وبكاء (٤٠٠)

فالمتلقى الذى يشاهد العرض سيضم إلى «قصص الشعراء الجوالين وأسمار الفقراء» فناً آخر يتمثل فى لوحات أبطال النضال القومى؛ حيث تتجلى هذه الفنون جميعاً فى هذا السياق بوصفها شواهد دامعة منصوبة على أضرحة أولئك الأبطال الذين باء مسعاهم لتحقيق الحرية والعدل بالفشل، سواء على جدران المسرح أو فى ساحة العرض «حسام - حسان - سعيد»، مما يؤكد أن «الفضاء المسرحى هو صورة لمختلف القنوات المجازية والاستعارية فى النص». (٤٠١)

أما المجموعة المتبقية من أبطال العرض فى هذا المنظر، والتي تصور الأستاذ فى بدايته أنها ما زالت طرفاً فى «المعركة المحتدمة» بين المثقف والسلطة، فإنه سرعان ما يتكشف عبر ربط الأحداث الداخلية للعرض بحريق القاهرة أنها تحارب طواحين الهواء فى معركة دون كيشوتية عبثية غير مجدية:

ماذا نفعل؟

ولماذا نتجمع، نتفرق

نتأمل أو نبكى، نضحك أو نتحذلق

نصرخ وندخن

نتهال ونئن

ما دمنا أغفينا ذات مساء
وتركنا حبة أعيننا فى كنف الغرباء
ممن زعموها ابنتهم

وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة فى فرشتها
الخضراء (٤٠٢)

حيث يصل اليقين من لا جدوى الصراع العبثى الدون
كيشوتى بين المثقف والسلطة ذروته فى ختام هذا المنظر المتمثل
فى جمع الشرطة للأعداد من المطبعة وسحبها رخصة الجريدة.
وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى نقطتين؛ الأولى: أن عودة
الديكور فى هذا المنظر إلى غرفة التحرير، وتعلق الخطاب داخله
بدلالة اللوحة/ اللوحات، وختام المنظر بإثبات عبثية الصراع
الدون كيشوتى بين المثقف والسلطة فى هذه الفترة، يعد تصديراً
للوحة نومييه يمهد لسعيد أن يطلب من الأستاذ فى المنظر
التالى لعبة سيميولوجية دون كيشوتية دون أن تخفى دلالتها
الرمزية على المتلقى. فأشياء المشهد الدرامى «قليلة متأنية
بطيئة، لا تبرز أهميتها إلا إذا وجه لها الإنسان الحاضر انتباهه
أو أشار إليها بالكلمات، مما يجعل المشهد الدرامى ذا صبغة
إنسانية فى مقابل المشهد السينمائى الذى تغلب عليه الآلية
وحركة الكاميرا». (٤٠٣)

أما النقطة الثانية: فتتمثل في أن التصوير المجازي لحريق القاهرة على أنه اغتصاب مؤسس على تزييف الوعي فى الفقرة السابقة، يدعو المتلقى إلى الربط مرة أخرى بين الرموز إليه/ الوطن، والرمز الفنى/ ليلى، التى شاهدنا إغتصابها المؤسّس على تزييف الوعي فى الفصل السابق؛ حيث يؤكد بارت أن «الأمانة تقتضى أن تعلن اللغة عن نفسها باعتبارها نظاماً يفرز معانيه من تراكيبه وتقاليده، لا أن تنكر وجودها وتدعى بأنها أداة توصيل شفافة تقدم الواقع كما هو دون تدخل من أى نوع»^(٤٠٤)، ولا عيب فى ذلك مادام الكاتب يسخر المجاز الشعرى فى خدمة الدراما.

(٤) الشخصيات:

تعلن إشارة العرض فى مفتتح المنظر أن الشخصيات التى يرتفع عنها الستار هى شخصيات: «الأستاذ - زياد - حنان - سلوى»^(٤٠٥)، وهى المجموعة التى لم يتحدد مصيرها بعد سواء بالسقوط مثل حسام أو بالسجن مثل حسان وسعيد؛ حيث يتم تحديد وجهتهم الدرامية داخل هذا المنظر.

ولا يخرج أحد من أبطال العرض أثناء المنظر، أما دخول شخصيات جديدة إلى ساحة العرض فيقتصر على شخصية الحاج على التى سوف نتعرض لتحليل لحظة دخولها فى الجزء

الخاص بسيميولوجيا التقطيع المسرحي: الدخول والخروج.
وتتم داخل هذا المنظر الإشارة إلى شخصيتين من أبطال العرض؛ وهما حسان وسعيد، وقد سبقت الإشارة إليهما في الجزء الخاص بالمكان السجن. أما الشخصية الخارجية الوحيدة التي تظهر في هذا المنظر فهي شخصية المسيح، وقد سبقت الإشارة إليها أيضاً في الجزء الخاص بالمكان/ الدير.

(٥) الخطاب الشعري:

ينحصر الخطاب الشعري داخل هذا المنظر في دائرة الديالوج وشعرية المسرح فقط، مما يتناسب مع قصره وطبيعته الحاسمة المعتمدة على تحديد مصير باقى أفراد مجموعة المثقفين المناضلين.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنه حتى التصوير الشعري المحصور في وصف الأستاذ لحريق القاهرة داخل هذا المنظر عبر رمز المرأة المغتصبة بعد تزيف وعيها، له دور درامى حيوى أيضاً، كما أوضحنا في نهاية الجزء الخاص بالديكور.

(٦) مسرحية الأفكار:

تتمثل مسرحية الأفكار داخل هذا المنظر في ثلاثة نقاط :

أ - المثقف الحر فى مقابل السلطة :

وسوف نرجى الحديث عن هذه النقطة إلى الجزء الخاص

بسيمولوجيا التقطيع المسرحى.

ب - الدين فى مقابل التقديمية :

وقد سبق تحليل هذه النقطة فى الجزء الخاص بالمكان الدير.

ج - الكلمة فى مقابل الفعل :

حيث تتم إثارة هذه القضية القديمة مرة أخرى فى بداية هذا

المنظر عبر الحوار الآتى:

زياد: أستاذى الطيب

هل ترحل للمستقبل

فى سفن من ورق الصحف الأصفر؟

الأستاذ: رفقاء يا ولدى!

هذا ما نملك أن نفعل

لا بد وأن نؤمن فى شىء

زياد: لكن يا أستاذى الطيب

من أى المدن سنرحل

فلعلك تعلم..

أن مدينتنا احترقت (٤٠٦)

فزياد ينكر قدرة الكلمات وحدها على تحقيق الحرية والعدل

فى صراع المثقف مع السلطة مبرهنناً على رأيه باحترق

القاهرة التى عجز المثقفون الثوريون عن مجرد حمايتها،

والأستاذ - الذى يتكرر وصف زياد له بالطيب مرتين للدلالة على مثالته المفرطة - يظل متمسكاً بالكلمة بوصفها وسيلة المثقف الوحيدة التى يجيدها ويحلم بتغيير العالم بواسطتها، بل إنه يظل يدعو تلاميذه إلى الوقوف بجوارها حتى لحظة دخول الحاج على عامل المطبعة، فى نهاية المنظر كما يتضح فى المحور التالى.

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحى:

أ - الدخول والخروج :

لا خروج فى هذا المنظر، وينحصر الدخول إلى ساحة العرض فى شخصية الحاج على التى يمكننا أن نكتشف الدلالة السيميولوجية لاختيار لحظة دخوله عبر المقطع التالى:

الأستاذ: لم هذا.. يا أبنائى

لا تدعونى وحدى فى شيخوختى الصدئة

أحمل عبء الكلمة

أيئستم.. ستسير الأحوال إلى شط الخير

سيعود سعيد.. وحسان

وسينضم إلينا فرسان جدد، أصلب منا عوداً،

أكثر منا قدرة

وسنكتب .. ونمثل ونحب،

وستصبح هذه الأيام المره

ذكرى واهنة منطفئه

«يدخل الحاج على عامل المطبعة»

الحاج على : عفواً يا أستاذ

الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد الآن

ويقولون : الرخصة قد سحبت

الأستاذ: «بعد برهة»

زوجك ينتظرك يا سلوى

والأطفال يريدونكما.. يا ولدى

انصرفوا يا أبنائى، دون وداع

وسأبقى وحدى لحظات كى أجمع أوراقى

ثم أزور سعيداً فى السجن

وأعود إلى بيتى

كى أنتظر غداً قد يأتى أو لا يأتى (٤٠٧)

فالأستاذ المثالى المتفائل ما زال يحاول إيقاف ما بالقول/

الانسحاب، وإقناع تلاميذه بعدم اليأس عبر سلسلة من الأفعال

المصدرة بالسين والمعبرة عن رؤية مستقبلية متفائلة «ستسير -

سيعود - سينضم - سيصبح». لكن دخول الحاج على فى هذه

اللحظة يقطع حديثه الداعى إلى الوقوف فى صف الكلمات عبر

أفعال السلطة الباطشة «الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد الآن» حيث تقف الآن/ الواقع الراهن فى مقابل كل سينات الرؤية المستقبلية المتفائلة وتتفوق عليها، فهى مشفوعة بالفعل القمعى «مصادرة الأعداد - سحب الرخصة». فدخل الحاج على فى هذه اللحظة يؤكد أن السلطة علاوة على أنها لا تسمح للمثقف بالقيام بدورهِ الثورى التنويرى، فإنها تمنعه أيضاً من مجرد الحلم الرومانسى بالمستقبل المشرق، كما مر بنا قبل ذلك فى نهاية المنظر الأول من المسرحية، عندما قطع دخول الحاج على أيضاً بمقال الأستاذ المصادر من السلطة استكمال توزيع أدوار مجنون ليلى/ الحلم الرومانسى على مجموعة الصحفيين الشبان.

فقد ثبت بالإبانة المسرحية أن الكلمة/ المثقف تنهار أمام الفعل/ السلطة، والأستاذ نفسه أصبح لا يجد مفراً من أن يجمع أوراقه بوصفه نبياً يحمل قلماً ينتظر غداً قد يأتى فيه أو لا يأتى نبى يحمل سيفاً، قادر على تحقيق الحرية والعدل. وإذا كان «الخطاب المسرحى أكبر دليل على الخاصية اللافردية للإخبار»^(٤٠٨)؛ فإن صلاح عبد الصبور نفسه «لم يكن يريد أن يكون بطلاً.. كان يريد أن يكون شاعراً. ولم يكن يريد أن يكون فارساً حاملاً للسيف، بل كان يريد أن يكون فنانياً صاحب كلمة،

ولم يكن يرى نفسه سوى «فنان فرد» بلا سلطان، ولا حول ولا طول، ولا قدرة له على أن يحارب ويصارع»^(٤٠٩)؛ حيث «تكمُن إشكالية الكتابة المسرحية (الأدبية) في تغطية لغة الأنا بلغة الآخر المعادلة لرفض التعبير عن الذات»^(٤١٠).

ب- نهايات المناظر:

ينتهي المنظر بالمقطع الآتي :

الأستاذ: «يجلس على المكتب، يجمع أوراقه، ثم ينادى:

يا حاج على

لا تنسى أن تغلق باب المكتب

أن تغلق باب الشقة

أن تغلق باب المبنى

هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه، أو نتأمله،

أو نتغنى، أو حتى.. نوجد

يا حاج على

أغلق كل الأبواب

أغلق.. أغلق.. أغلق..

«ستار»^(٤١١)

إن صلاح عبد الصبور قد أغلق في هذا المقطع الختامى ذى الموقع البنيوى المتميز كل الأبواب عبر التكرار اللغوى المكثف

للمصدر المؤول أولاً: «أن تغلق» ثلاث مرات، ولفعل الأمر ثانياً: «أغلق» أربع مرات، بحيث يكون مجموع مرات التكرار سبع مرات فى تسعة سطور بنسبة تكرار «٧٨٪»، فى إشارة بنيوية ولغوية واضحة إلى غلق السلطة لكل السبل أمام المثقف الحر حتى لا يكتب أو يتأمل أو يتغنى أو حتى يوجد، كى لا يمارس دوره التنويرى فى تنوير الشعب ضد الديكتاتورية.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أنه فى مقابل غلق جرائد التنوير قبل الثورة وسحب رخصها، نجد ضرب الاستقلال الصحفى بعد الثورة أيضاً «بما جرى لجريدة المصرى عام ١٩٥٤، وإعادة ترتيب جدول نقابة الصحفيين عام ١٩٥٥ وصولاً إلى ما يسمى بتنظيم الصحافة، مروراً باعتقال قادة الرأى فى كل الاتجاهات».(٤١٢)

كما نجد أيضاً إجهاض مشروعات المجالات الثقافية التى كان صلاح عبد الصبور نفسه أحد ضحاياها وفقاً لرواية لويس عوض؛ حيث يقول: «فكر هيكل فى مجلة ثقافية شهرية تصدر عن الأهرام، لمواجهة مجلات وزارة الثقافة التى أصبحت يمينية على الرغم من إنفاق الدولة عليها، اتخذنا لها بالفعل اسم «العصر» وأعددنا منها حوالى ستة أعداد تجريبية. وأثناء الانهماك المضمنى من جانبى ومن جانب زملائى فى القسم

الأدبى بالأهرام من أمثال صلاح عبد الصبور وغالى شكرى ومصطفى إبراهيم وماهر فؤاد ووحيد النقاش، وقعت حرب ١٩٦٧. فانتتهت تجارب إصدار «العصر» وكان الجو كله مهياً لتوقف أشياء وأمور عديدة»^(٤١٣)، حيث تعد حادثة حريق القاهرة داخل النص رمزاً يشير إلى نكسة السابع والستين، وفقاً للتأويل السيميولوجى الذى يطرحه النص ويمتد بدلالة المواجهة بين المثقف والسلطة، إلى ما بعد ثورة ١٩٥٢ أيضاً. وربما كانت لحظة الغلق المحكم هذه لحظة مناسبة لختام المسرحية المعبرة عن قهر المثقف، لكن صلاح عبد الصبور قد فضل تمطيط النص فى منظر آخر قصير يكمل فيه سعيد قصيدته ويفتح بصيصاً من الأمل أمام المستقبل.

«الفصل الثالث»

«المنظر الرابع»

(١) الزمان:

لا يوجد داخل هذا المنظر القصير جداً الذى يزور فيه الأستاذ ولىلى سعيد فى السجن زيارة خاطفة؛ أى إشارة للزمان خارج الحوار، أما داخل الحوار فتتصدر الإشارة الزمانية فى التعريض الرمزي بحادثة حريق القاهرة أثناء حوار

ليلي/ سعيد كما سنرى عند تحليله.

(٢) المكان:

تتخصر الإشارة للمكان خارج الحوار في عبارة «سعيد في الحبس» التي نصادفها في المفتتح. أما داخل الحوار فتتخصر في ربط الشخصيات بالمكان السجن من خلال قول الأستاذ لسعيد:

الضربة ليست بمميته

ولقد وكلت صديقاً من أبرع أهل القانون

وستخرج عن قرب^(٤١٤)

وتجد الإشارة في هذا السياق إلى أنه ما دامت «خشبة المسرح ترمز دائماً إلى فضاءات اجتماعية ثقافية»^(٤١٥)، فعلينا أن ننتبه إلى أن رحلة نضال المثقف الثوري ضد السلطة الديكتاتورية في هذه المسرحية، قد بدأت من ساحة النضال/ غرفة التحرير في الفصل الأول، وانتهت في ساحة السجن/ سيف السلطان في الفصل الأخير، مما يعد إبانة مسرحية وإشارة مكانية سيميولوجية إلى هيمنة السلطة الديكتاتورية على مقاليد الأمور تماماً في هذه الفترة.

وربما كان من الطريف ملاحظة أن «وسائل احتفاظ الطاغية بعرشه» كما حددها أرسطو^(٤١٦)، تنطبق على النص تمام

الانطباق، ففي مقابل القضاء على البارزين من الرجال وأصحاب العقول الناضجة واستئصال كل من تفوق أو حاول أن يرفع رأسه، نجد اعتقال حسام المناضل المرموق. وفي مقابل إعطاء الطاغية ثقباً صغيراً ينظر منه ليرى أفعال مواطنيه حتى يعتادوا على الهوان ويألفوا العبودية اليومية. نجد إرجاع الرقابة للمقالات المرفوضة النشر بشكل شبه يومي ينتهى بمصادرة الأعداد. وفي مقابل منع المواطنين من التجمع لأغراض ثقافية، نجد غلق المجلة وسحب رخصتها. وفي مقابل أن تكون له شرطة سرية وجواسيس أو عيون يبيثها فى أرجاء البلاد، نجد جاسوسية حسام. وفي مقابل إقفار رعاياه حتى لا يكلفه حرسهم شيئاً من جهة، وحتى ينشغل المواطنون من جهة أخرى بالبحث عن قوت يومهم فلا يجدون من الوقت ما يتمكنون فيه من التآمر عليه، نجد الفقر المدقع لسعيد وأسرته فى غرفة التذكارات السوداء.

أما «الغايات التى يتطلع إليها الحاكم عن طريق الوسائل السابقة» كما حددها أرسطو أيضاً^(٤١٧)، فهى تتفق تمام الاتفاق مع نهاية مسرحتنا.

١ - تدمير روح المواطن، لأن الطاغية يعلم علم اليقين أن صاحب الروح الفقيرة - وهو الذليل الخانع - لن يتآمر عليه على الإطلاق.

٢ - ارتياب المواطنين بعضهم من بعض، إذ إنه لا يمكن القضاء على الطاغية إلا إذا اتحد المواطنون، وتشاوروا، ووثق كل منهم بالآخر.

٣ - أن يصبح المواطنون عاجزين عجزاً تاماً عن أى فعل، ومن ثم يكون السعى إلى القضاء على الطاغية ضرباً من المحال. ولا أحد يحاول أن يصنع المستحيل، ومن ثم فلا أحد يحاول أن يطيح بالطاغية، ما داموا قد أصبحوا جميعاً عاجزين عن الحركة.

فسعيد وحسان فى السجن، وسلوى قد ذهبت للدير، وزياد وحنان قد ذهبا للمنفى الاختيارى فى روضة أطفال القرية، والأستاذ أجبر على الاعتزال ولزوم البيت بعد إغلاق الجريدة، وسحب رخصتها. وإذا كان حسام هو الذى وشى بحسان وسعيد وأدخلهما السجن، فإنه أيضاً قد صار عاجزاً عن النضال بعد أن سقط فى الجاسوسية؛ حيث تعم المأساة وتتجلى «ذروة الشفقة عندما يستثير المنتصر والضحية تعاطفنا» (٤١٨)، كما يقول شيلر.

(٣) الديكور:

لا توجد إشارة صريحة للديكور داخل هذا المنظر سواء خارج الحوار أو داخله، ولكن توجد إشارة إلى ملامح الدون

كيشيوتيه تتمثل في اللوازم المسرحية/ اللعبة السيميولوجية التي طلبها سعيد من الأستاذ أثناء زيارته له.

الأستاذ: سعيد

هل أرسل دخاناً وطعاماً

سعيد: لا.. فتش لى عن لعبة

كنت أراها وأنا طفل

رجل فى ثوب مهرج

مخروم ومعلق

فى عقله سلك

تضغط.. يعلو

تضغط.. يهبط

طبعاً، فى الأحوال العادية يهبط

لكن لا يسقط أبداً أو يخرج

من برواز السلك (٤١٩)

فكما يقول بارت: «إنه فى اللحظة التى يتم فيها مقارنة إشارتين معاً، فإن الضمير الرمزى يختفى ليحصل محله ضمير أو وعى قياسى. هذا الوعى القياسى يحدد المعنى، لا بما يدل عليه الرمز، وإنما بطريقة تركيبية مع معان أخرى فى علاقات متعددة الأبعاد» (٤٢٠)؛ حيث تعد هذه اللعبة معادلاً للوحة دون

كيشوت التي كانت تحتل بؤرة الديكور في المنظر السابق مباشرة، والتي تهيمن على ديكور العرض جملة بوصفها بؤرة الديكور في أربعة مناظر من تسعة. حيث تشترك اللعبة مع اللوحة في الدلالة على الصراع المثالي/ محاولة الصعود السرمدية «لكن لا يسقط أبداً أو يخرج من برواز السلك»، الذي ينتهي دائماً بالفشل «في الأحوال العادية يهبط»؛ حيث يصبح الصراع عندئذ «تضغط.. يعلو، تضغط.. يهبط» صراعاً بلا جدوى كما هو حال أبطال العرض المثقفين الثوريين في صراعهم مع السلطة الديكتاتورية من أجل الحرية والعدل، وحال أبطال النضال القومي في فترة ما قبل الاستقلال، وحال دون كيشوت الذي صارع طواحين الهواء قبلهم. فبوصفنا «مؤولين سيميائيين لسنا أحراراً في صنع المعنى، بل أحرار في العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجنا من نطاق كلمات النص، أي أننا لا نستطيع أن نضيف أي معنى نشاء على النص، بل إننا نستطيع أن نضيف عليه كل المعاني التي نستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية» (٤٢١)، كما يقول شولز.

(٤) الشخصيات:

أ - خارج الحوار:

١ - الشخصيات التي يرتفع عنها الستار.

يرتفع الستار في هذا المنظر عن شخصيتي «الأستاذ - سعيد»، وشخصية سعيد هي الشخصية المحورية في هذا المنظر، أما شخصية الأستاذ فإنها تتحول إلى مجرد رمز ورسول فقط، كما يتضح من بداية حديث سعيد معه.

سعيد: من أنت

هل أنت السيد؟

الأستاذ: من؟

سعيد: أه.. أنت رسوله

هل يأتي في هذي الأيام؟

هل أشرع سيفه

أم ما زال السيف جنيماً في بطن الغمد(٤٢٢)

فصلاح عبد الصبور يستغل التناص الخارجي السابق مع مسرحية مجنون ليلى، المدعم باتهام ليلى وحسام لسعيد في نهاية المنظر الثاني من هذا الفصل بالجنون، في إدخال سعيد دائرة الهذيان الذي يكشف جوهر الأشياء ويفتش الرموز، عبر التناص الداخلي مع قصيدته الطويلة السابقة. فقد سمح هذا

الهديان لسعيد بأن يحول الشخصية الفنية التي ظهرت في القصيدة «السيد المنتظر» إلى شخصية واقعية، لكنه يفرق بوعي شديد بين شخصية هذا السيد الذي لا بد وأن يحمل سيفاً إلى جوار القلم/ السيف المبصر، وبين شخصية الأستاذ/ رسوله الذي يحمل قلماً فقط. حيث تشي هذه التفرقة بأن الأستاذ المثقف الذي يقف في صف الكلمات هو الرسول الذي يمهد الطريق بكلماته المنيرة لظهور المثقف حامل السيف في المستقبل المشرق.

ويعد هذا المقطع في جملته تمهيداً يسمح لسعيد باستكمال المقطع الأخير من قصيدته، كما سنرى في الجزء الخاص بمسرحة الشعر.

٢ - دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح.

ينحصر دخول الشخصيات الجديدة إلى خشبة المسرح هنا في شخصية ليلي فقط «تدخل ليلي» (٤٢٣). وهى أيضاً لا تعد شخصية محورية في هذا المنظر؛ حيث لا تنطق في حوارها الممتد مع سعيد سوى كلمة واحدة تكررهما مرتين فقط هي اسمه. وسوف نقدم تحليلاً مفصلاً لهذا المشهد في الجزء الخاص بالتقطيع: مونولوج، ديالوج.

ب - داخل الحوار:

١- الشخصيات التي يرتفع عنها الستار.

ونقصد هنا الشخصيات الهامشية الموجودة فوق المسرح لحظة رفع الستار لكنها غير مذكورة في إشارة العرض نظراً لعدم دخولها في صلب الدراما؛ مثل شخصية «الشرطى» في هذا المنظر، حيث لا تظهر سوى داخل الحوار في الجملة الآتية:

الشرطى : عندك زوار (٤٢٤)

فهى لا تعد شخصيات درامية، بل تعد من اللوازم المسرحية المكملة لمشهد السجن؛ حيث لا يوجد سجن بدون حراسة.

(٥) الخطاب الشعري :

أ - التقطيع: مونولوج، ديالوج.

يقع هذا المنظر في حقيقة الأمر داخل دائرة المونولوج على الرغم من اعتماده ظاهرياً على ديالوجين؛ فالديالوج الأول: بين سعيد والأستاذ يكمل فيه سعيد المقطع الأخير من قصيدته الطويلة، وسوف نقوم بتحليله، في الجزء الخاص بمسرحية الشعر.

أما الديالوج الثانى: بين سعيد وليلى، فهو يكاد يكون حواراً من طرف واحد، كما يتضح منذ بدايته. وإن كان «حتى فى المونولوج، يعتبر الكلام المسرحى بالضرورة حوارياً. فالحوار

المسرحى ليس سلسلة من الطبقات النصية ذات فاعلين للإخبار
أو أكثر بقدر ما هو موقف كلامى يظهر لفظياً ويتكون من
عنصرين متواجدين». (٤٢٥)

ليلى : سعيد

سعيد: هل ما زلت أسيره

فى أيدى الشركس والكهنة؟

ليلى:

سعيد: ماذا؟ لسعوك بالنار

لا.. لا أخشى؟ أن تنهارى، فتقصى قصتنا السرية

لفضول الشركس والغرباء

ليلى: سعيد

سعيد: عوقبت بحرق ردائك

حين تركت فؤادك لحما فى منقار الغربان

ليلى:

فعلى مستوى الرمز نلمح ربطاً بين ليلى والوطن عبر الإشارة
المتكررة إلى حريق القاهرة بوصفه حادثة شخصية ألت بليلى.
وعلى مستوى الجصياغة الشعرية نلمح ربطاً آخر بين ليلى
والوطن أيضاً عبر التناص الشعري الداخلى المتمثل فى نقطتين؛
الأولى: قوله «هل ما زلت أسيرة، فى أيدى الشركس والكهنة»،

حيث يردنا هذا التساؤل إلى الورقة الثانية من قصيدة سعيد
السياسية الطويلة والتي يبدأها بقوله:

كهان الكلمات الكتبه
جهال الأروقة الكذبة^(٤٢٧)

في سياق حديثه عن المثقفين العملاء الذين تعتمد عليهم السلطة
في تزيف وعى الوطن.

أما النقطة الثانية: فتتمثل في قوله: «عوقبت بحرق ردائك،
حين تركت فؤادك لحماً في منقار الغربان»، حيث يردنا إلى قول
سعيد لليلى في المنظر الثاني من هذا الفصل:
«مدن كمدينتنا المفتوحة

لا تحمي ورد حدائقها من نقر الغربان
أو من قبلات الطل الهيمان»
أبيات من شعري^(٤٢٨)

حيث يتضافر المستوى الرمزي مع الصياغة الشعرية المعتمدة
على التناص الداخلي هنا في إحداث أثرين؛ الأول: الإلحاح على
لفت نظر المتلقى إلى العلاقة بين ليلى والوطن، حتى يعيد تأويل
النص من خلال هذه الرؤية. أما الآخر: فيتمثل في تحقيق التماسك
والترابط العضوي بين عناصر المسرحية، بما فيها الحوادث
السياسية الخارجية والقصائد الشعرية المتضمنة داخل الدراما.

إن صلاح عبد الصبور الذي تأكد الآن من تنبيه المشاهد إلى
رمزية هذه المسرحية المترابطة البناء، لا يخشى أن يقفز به في
فضاء رمزي جديد عبر تمطيط الحوار على النحو الآتي:

سعيد: هل كنت تحببته؟

ليلي :

سعيد: هل كنت تجببته؟

ليلي :

سعيد: ملت إليه قليلاً

لا تخشى أن أغضب

ليلي : (٤٢٩)

إن سؤال سعيد لليلي في المنظر الثالث من الفصل الأول «هل
كنت تحبين حسام؟» (٤٢٠)، ظل سؤالاً كما هو في المنظر الأخير
من المسرحية، لكن إجابة ليلي عنه قد اختلفت في الموقعين؛
فبينما حسمت ليلي موقفها في المرة الأولى قائلة:

صدقني

إن حساماً لا يعنى عندي شيئاً

لما غاب قليلاً

انزلق على ذاكرتي مثل الغبش على سطح الكأس

المساء (٤٣١)

فإنها فى المرة الثانية لم تستطع الرد، بل أجاب سعيد بلسانها معلناً تعلقها به، الذى شاهدنا إبانته المسرحية فى المنظر الأول من هذا الفصل.

ويرجع السر فى التحول الدرامى ليلى إلى أنها قد مالت لحسام عاطفياً بعد أن انتقل رمزياً من جدول المثقفين المناضلين العاجزين عن تحقيق المستقبل المشرق بالحرية والعدل، إلى جدول السلطة الديكتاتورية بعد عمالته للمباحث.

وبهذا تكون ليلى/ الوطن، قد مالت لحسام/ السلطة بعض الوقت.

ولما كان الوطن لا يمكن أن يميل عاطفياً للمستعمر؛ فإن هذا يرشح أن أم سعيد التى كانت تبغض زوجها الثانى المغتصب «بغض الموت»^(٤٣٢)، ترمز إلى الوطن مصر قبل الاستقلال، فى حين تعد ليلى رمزاً متوارياً - خوفاً من بطش السلطة - للوطن مصر بعد ثورة ١٩٥٢.

ويمكن إرجاع ميل الوطن للحاكم الديكتاتور بعض الوقت إلى عاملين؛ الأول: هو مفهوم «الطاغية الصالح» الذى «يتسع فيضم هتلر وموسولينى فى الغرب، وسوكارنو وعبد الناصر وصدام فى الشرق، حيث لا يكون طغيانهم من أجل الشراب والنساء والمتع الحسية، بل قد تكون لهم أهداف أخرى: بناء إمبراطورية،

السيطرة على شعوب العالم، نشر فكرة بالقوة، التفرد بالحكم». (٤٣٣)

أما العامل الآخر: فيتمثل في التعلق الإلكتراوى بالسلطة البطركية المؤسس على تزييف الوعي، حيث يظن الوطن فى البداية أن قوة هذا الحاكم الديكتاتور قد تضمن له الحماية وتحقيق المستقبل المشرق على عكس ما يحدث دائماً، كما مر بنا هنا، وفى «الأميرة تنتظر» من قبل، وفى «بعد أن يموت الملك» القادمة.

ب - شعرية المسرح، ومسرحة الشعر:

يقع المنظر فى دائرة شعرية المسرح، ما عدا الجزء الذى يلقى فيه سعيد المقطع الأخير من قصيدته، بوصفه رسالة يطلب من الأستاذ أن يحملها للسيد.

«يخرج ورقة من جيبه، ويبدأ فى القراءة»

يا سيدنا القادم من بعدى

أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم

لا مهنة لى، إذ إنى الآن تزيل السجن

متهما بالنظر إلى المستقبل

لكنى أكتب لك

باسم الفلاحين، وباسم الملاحين

باسم

نرجو أن تأتي ويأقصى سرعة

فالصبر تبدد

والياس تمدد

إما أن تدركنا الآن

أو لن تدركنا بعد

حاشية: لا تنسى أن تحمل سيفك

(يعطيه الورقة) (٤٣٤)

إن مفتتح الرسالة «يا سيدنا القادم من بعدى» هو المفتتح نفسه الذى بدأ به سعيد حوارهِ الشخصى مع النبى المنتظر فى الورقة الخامسة من قصيدته الطويلة التى ألقاها بالحانة فى المنظر الثانى من الفصل الثانى. لكن سعيداً الذى ما زال متمسكاً بالكلمة «لكنى أكتب لك» يحول حوارهِ الشخصى مع النبى المنتظر/ الديالوج فى الورقة الخامسة من القصيدة إلى رسالة/ مونولوج باسم طبقات الشعب المختلفة ورموزه وتاريخه وفنه، تدعوه إلى الشئ ذاته الذى انتهت به الحركة والقصيدة السابقة «إما أن تدركنا الآن، أو لن تدركنا بعد»، فى إشارة واضحة إلى نفاذ الصبر وعموم اليأس.

أما الحاشية التى أضافها سعيد فى خاتمة الرسالة «لاتنسى

أن تحمل سيفك»، فتقوم بدور العنوان فى القصيدة الطويلة «يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً، ينتظر نبياً يحمل سيفاً»، حيث يتضافر العنوان والhashية فى الإشارة إلى حتمية حمل النبي المنتظر/ المثقف الفاعل للسيف المبصر؛ لأن الكلمات وحدها «ويمثلها فى هذا المنظر سعيد المحبوس والأستاذ المبعد المقعد» لا تقوى على مواجهة بطش السلطة. فصحيح أن الفن «لا يقدم الحل ولم يكن هذا ولن يكون من وظيفته ولا من طبيعته. ولكنه يستطيع مع ذلك أن يلقي الضوء على المشكلات أو يلفت الأنظار إلى الطريق الصحيح الفعال لمواجهة أو السيطرة عليها سواء بالفعل أو بالوعى والوجدان». (٤٣٥)

جـ - التناص:

يعتمد الخطاب الشعري فى هذا المنظر على التناص الداخلى فقط، وقد سبق شرح مواضعه ودلالته فى المحورين السابقين.

(٦) مسرحية الأفكار:

تتمثل مسرحية الأفكار فى هذا المنظر فى فكرتين متكررتين؛ الأولى: علاقة المثقف الحر بالسلطة الديكتاتورية، وتتجلى فى الإبانة المسرحية المتجسدة فى المكان المسرحى السجن. والأخرى: الكلمة فى مقابل الفعل، وقد سبق الحديث المفصل عنها داخل هذا المنظر فى الجزء الخاص بمسرحية الشعر.

(٧) سيميولوجيا التقطيع المسرحي:

أ - الدخول والخروج:

ترتفع الستار في هذا المنظر عن شخصيتي سعيد والأستاذ، ولا يدخل عليهما سوى ليلي فقط بعد انتهاء سعيد من قراءة المقطع الأخير من قصيدته، وطلبه اللعبة الدون كيشوتية، الرجل المعلق في برواز السلك.

وعلى الرغم من أن الأستاذ لم يشترك مطلقاً في الحوار بعد دخول ليلي، فإن إشارات العرض لا تشير إلى خروجه من الساحة في المشهد الختامي. وإذا كان «لا يفترض بنا أن نفكر بأن قارئ النصوص الدرامية يبنى العالم الدرامي بالطريقة نفسها التي يبنيه بها المشاهد»^(٤٢٦)؛ فإن المشاهد الذي يرى الأستاذ ماثلاً أمامه فوق المسرح أثناء حوار سعيد وليلي ربما يرى أن صلاح عبد الصبور قد أراد أن يحتفظ فوق المنصة لحظة نهاية العرض، بالأستاذ/ داعية التنوير، وليلي/ رمز الوطن، وبسعيد/ نموذج المثقف العاجز. حيث يشترك الثلاثة في الحلم بالمخلص حامل السيف المبصر الذي يعيشون على أمل انتظاره، كما يظهر في المقطع الختامي الآتي.

ب - نهايات المناظر:

ينتهي المنظر الأخير من المسرحية بالمقطع الآتي:

سعيد: يوما ما ستحبين سواه
رجلاً يعرف أن اسمك ليلي
ويناديك باسمك
أنا.. لا..

أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا...

أنا أنتظر القادم
«ستار» (٤٣٧)

إن ختام المسرحية يذكرنا فوراً بتعليق زياد على ختام قصيدة
سعيد:

أحلى ما قلت
أحلى ما فيها أنك تنعى هذا الجيل الآسن
جيل لا يصنع إلا أن ينتظر القادم
جيل قد أدركه الهرم على دك المقهى والمبغى والسجن
جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت (٤٣٨)
حيث يتفق ختام المسرحية مع ختام القصيدة، على الإقرار
بتحويل المثقفين الثوريين إلى مثقفين عاجزين مهزومين لا يملكون
إلا حلم انتظار القادم.

والسبب القريب لأزمة المثقف فى علاقته بالسلطة فى تلك الفترة التى يشير إليها النص «يعود إلى التغير السياسى المهم قبل الاستقلال، حيث كان المثقفون يلعبون دوراً سياسياً واجتماعياً طليعياً وأحياناً قائداً (لجنة العمال والطلبة ١٩٤٦)، ولكن بعد الخمسينيات لم يعد لواء القيادة يعقد للمثقفين بل لجماعات أخرى (ضباط الجيش، مجموعات الضغط الرأس مالية).

فقد كانت الظروف ملائمة أيضاً لأن تكون تلك الجماعات ذات مميزات وطنية بارزة لكى تقف فى طليعة التحدى للسلطة الاستعمارية. وحينذاك كانت الأساليب القيادية الرئيسية هى الخطابة والكتابة فى الصحف، وهى أساليب يتقنها المثقفون، وكانت ذات فاعلية فى تلك الفترة.

أما بعد الخمسينيات، فقد برز فى مشاكل الحركة التحررية المصرية الوجه الطبقي بروزاً أكبر من ذى قبل، وبصورة كانت عنيفة أحياناً، وارتبط هذا بحركات جماهيرية كانت أساليبها الرئيسية الاضطرابات (حريق القاهرة مثلاً)، وأصبح المثقفون المصريون يواجهون مهاماً عجزوا عن القيام بها من حيث المضمون والشكل معاً، وشعروا باغتراب إزاءها. وفى هذه الفترة، صارت المصالح والمواقف الطبقيّة محددة بحدّة أكبر،

وتستقى قوتها من الفعل الجماهيري الذي لم يتمرس عليه المثقف
المصري إلا نادراً.

وفي هذا المجتمع لا يتمكن المثقفون من أن يصبحوا جزءاً
من المحكومين إلا إذا توافرت شروط سياسية وفكرية عامة غير
عادية، وهي شروط التحول الثوري في حقيقة الأمر». (٤٣٩)
إن هذه الشروط هي التي ظل يحلم بها صلاح عبد الصبور
حتى بعد موت الملك في مسرحيته القادمة كما سنرى.

هوامش الفصل الرابع

- (١) يشمل معني كلمة (Fantasia) ملكة الخيال، والأدب الخرافي، وتحرر الأثر الأدبي من قيود الشكل التقليدي. ولهذا فضلنا تعريب المصطلح " فانتازيا " بدلا من ترجمته بكلمة تعجز عن الإلمام بجوانبه.
- (٢) باترس باثيز ، لغات خشبة المسرح : ٩٧.
- (٣) رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، العدد (١) القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٩٠.
- (٤) أستون وساثونا ، المسرح والعلامات : ١١١ .
- (٥) صلاح عبدالصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٥ .
- (٦) المرجع السابق : ٧٠٦ .
- (٧) نفسه : ٧٢١ .
- (٨) انظر : إشارة العرض ، صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٥ .
- (٩) انظر : إشارة العرض ، صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٤ .
- (١٠) المرجع السابق : ٧١٦ .
- (١١) نفسه : ٧١٥ .
- (١٢) نفسه : ٧١٧ .
- (١٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٢ .
- (١٤) المرجع السابق : ٧٢٥ .
- (١٥) نفسه : ٧٣٣ .
- (١٦) أن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٢٣٣ .
- (١٧) أن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ١٧٩ .
- (١٨) المرجع السابق : ١٨٤ .
- (١٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٧ .
- (٢٠) المرجع السابق : ٧٢٢ .

- (٢١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٧ .
- (٢٢) المرجع السابق : ٧٢١ .
- (٢٣) نفسه : ٧١٢ .
- (٢٤) نفسه : ٧٠٥ .
- (٢٥) نفسه : ٧٢٣ .
- (٢٦) نفسه : ٧٢٣ ، ٧٢٤ .
- (٢٧) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، عالم المعرفة (٢٤٦) ، الكويت ، يونيو ١٩٩٩ ، ص : ١٢٢ .
- (٢٨) إيكو ، سيميائيا العرض المسرحي : ٢٠٧ .
- (٢٩) كير إيلام ، سيميائيا المسرح والدراما : ١٨ .
- (٣٠) المرجع السابق : ٢١ .
- (٣١) مايكل ريفاتير ، مقال : سيميوطيقا الشعر ، ترجمة : فريال غزول ، ضمن كتاب : مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف : سيزا قاسم وآخرين، ص : ٦٢/٢ .
- (٣٢) انظر: آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢١٢ .
- (٣٣) Eco , Misreading , p.40 .
- (٣٤) باترس باثيز ، لغات خشبة المسرح : ١٠٦ .
- (٣٥) لويز مليكة ، رسم المنظور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ط ١ ، ص: ٢٦ .
- (٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٨ .
- (٣٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٨ .
- (٣٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٤ .
- (٣٩) المرجع السابق : ٧١٠ .
- (٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٥ ، ٧١٦ .
- (٤١) المرجع السابق : ٧٣٢ ، ٧٣٣ .
- (٤٢) ألكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي : ١٦٧ ، ١٦٨ .
- (٤٣) أستون وسافوتا ، المسرح والعلامات: ٢١٧ .
- (٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة: ٧١٢ .
- (٤٥) المرجع السابق: ٧١٩ .

- (٤٦) نفسه : ٧٢٤ .
- (٤٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٢٦.
- (٤٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٩) نفسه: ٢٧٢٧، ٧٢٨.
- (٥٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٠٩ .
- (٥١) المرجع السابق : ٧٢٢ .
- (٥٢) آن أوبرسكيلد ، قراءة المسرح : ١٦٠ .
- (٥٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٠ .
- (٥٤) المرجع السابق: ٧٣١ .
- (٥٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٣١ ، ٧٣٢ .
- (٥٦) المرجع السابق : ٧٢٩ .
- (٥٧) نفسه: ٧٣٢ .
- (٥٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٢٢ .
- (٥٩) المرجع السابق : ٧١٤ .
- (٦٠) نفسه : ٧١٢ .
- (٦١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٢ .
- (٦٢) المرجع السابق: ٧٢٧ ، ٧٢٨ .
- (٦٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٠ ، ٧٢١ .
- (٦٤) صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٩٠، ط١، ص: ٢٢٩ .
- (٦٥) انظر: كمال أبودييب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١، ط٢، ص: ٣٣٢ .
- (٦٦) تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب : ١٢٣ .
- (٦٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٥ ، ٧٠٦ .
- (٦٨) راجع التحليل السيميولوجي لمغزى افتتاح المسرحية بكلمة " انظر " في مسرحية مأساة الحلاج ص : ٢ من هذا البحث ، حيث يكرر صلاح عبد الصبور الكلمة نفسها في افتتاح هذه المسرحية أيضاً .
- (٦٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٧ ، ٧٠٨ .

(٧٠) المرجع السابق : ٧١٤ .

(٧١) نفسه : ٧١٤ .

(٧٢) يري علي الراعي أن أحمد شوقي في مسرحياته جميعاً باستثناء الست هدي كان شاعراً غنائياً أكثر منه شاعراً درامياً (المسرح في الوطن العربي ، ص : ١٥٩) ، والباحث يوافقه الرأي ، ولهذا يسرج مسرحية شوقي «مجنون ليلى» كلها في دائرة مسرحية الشعر .

(٧٣) أن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ١٥٩ ، وكلمة (حوارية) في هذا السياق تشير إلى مصطلح باختين (Polyphonic) الدال على تعدد الأصوات . والصوت لدي باختين لا يقتصر على المستوي اللغوي بل يتضمن أيضاً الانتماء العقائدي والسلطة في المجتمع. انظر: ميخائيل باختين، شعرية بوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر والتوزيع، بغداد - الدار البيضاء، ١٩٨٦، ط١. الفصل الأول: رواية بوستوفسكي المتعددة الأصوات: ٧-٦٤ .

(٧٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٢ .

(٧٥) المرجع السابق: ٧١٤ .

(٧٦) نفسه : ٧٢٨ .

(٧٧) صلاح فضل ، شفرات النص : ٢٢٩ .

(٧٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٠ .

(٧٩) المرجع السابق : ٧١٠ .

(٨٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٩ ، ٧٣٠ .

(٨١) المرجع السابق: ٧١٤ .

(٨٢) رولان بارت، لذة النص ، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ط١ ، ص : ٤٥ .

(٨٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٢ ، ٧٢٤ .

(٨٤) المرجع السابق : ٧٢٢ .

(٨٥) نفسه : ٧٢٥ .

(٨٦) جان موكارفسكي ، مقال : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ، ترجمة : سيزا قاسم ، ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر أبو زيد ، ص: ١٢٦/٢ .

- (٨٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٨ ، ٧٠٩ .
- (٨٨) كيراييلام ، سيميائ المسرح والدراما : ٤٩ .
- (٨٩) المرجع السابق : ٥٠ .
- (٩٠) إيكو، سيميائ العرض المسرحي : ٢٠٥ .
- (٩١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٢ .
- (٩٢) المرجع السابق : ٧٣٢ ، ٧٣٣ .
- (٩٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٣ – ٧٣٥ .
- (٩٤) كير إييلام ، سيميائ المسرح والدراما : ١٣٧ .
- (٩٥) المصري حنورة ، الأسس النفسية للإبداع : ١١٤ .
- (٩٦) ألان تورين ، نقد الحداثة ، ترجمة : أنور مغيث ، المشروع القومي للترجمة (٣٨)، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص : ٢٣٢ .
- (٩٧) حنون مبارك، دروس في السيميائيات: ٨٩ .
- (٩٨) برتراند راسل، في مدح الكسل: ٤٠ .
- (٩٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٤ ، ٧١٦ .
- (١٠٠) يوجد تحليل مفصل لهذه النقطة ص : ٤٣٤ ، من هذا الكتاب .
- (١٠١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٧ ، ٧٠٨ .
- (١٠٢) ماكس أديريث، أدب الالتزام، ترجمة: عبد الحميد شيحة، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٨٩ ، ط١ ، ص: ١٢١ .
- (١٠٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٥ .
- (١٠٤) بيير جيرو ، علم الإشارة (السيميولوجيا) ، ترجمة : منذر عياش ، دار طلاس، سوريا ، ١٩٨٨ ، ط١ ، ص: ١٢٤ .
- (١٠٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٣٧ .
- (١٠٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٥٠ .
- (١٠٧) المرجع السابق: ٧٤٨
- (١٠٨) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٠٩) آن أوير سفيك ، قراءة المسرح : ٢٨ .
- (١١٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٧ .
- (١١١) المرجع السابق : ٧٤٩ .

- (١١٢) ماكس أديريث ، أدب الالتزام : ١٢٠ .
- (١١٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٧ .
- (١١٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٧ .
- (١١٥) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢٣ .
- (١١٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٧ ، ٧٣٨ .
- (١١٧) إريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ط ٢ ، ص : ١٨٣ .
- (١١٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٢ .
- (١١٩) المرجع السابق : ٧٤١ .
- (١٢٠) نفسه : ٧٤١ ، ٧٤٢ .
- (١٢١) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة : ١٢٩ ، ١٣٠ .
- (١٢٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٨ ، ٧٣٩ .
- (١٢٣) إيكو ، مقال : سيمياء العرض المسرحي : ٢٠٨ .
- (١٢٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٢٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٩ .
- (١٢٦) إيكو ، مقال : سيمياء العرض المسرحي : ٢٠٨ .
- (١٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٢ .
- (١٢٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٣ ، ٧٤٥ .
- (١٢٩) آن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ٢٥٩ .
- (١٣٠) جون كوين ، اللغة العليا : النظرية الشعرية ، ترجمة : أحمد درويش ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص : ١٣٨ .
- (١٣١) أحمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي : ٢٩ .
- (١٣٢) ستانسلافسكي ك. ، حياتي في الفن ، ترجمة : دريني خشبة ، سلسلة مطبوعات الشرق ، مطابع الناشر العربي ، القاهرة ، د.ت. ، ج ٢ ، ص : ٢٠٩ .
- (١٣٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٠ ، ٧٤١ .
- (١٣٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٠ .
- (١٣٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٣ .
- (١٣٦) المرجع السابق : ٧٥٦ .

- (١٣٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٧ .
- (١٣٨) المرجع السابق: ٧٦٨ .
- (١٣٩) نفسه : ٧٥١ .
- (١٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٧.
- (١٤١) انظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم وآخرين ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ط ٢ ، ص : ١١٧ - ١١٩ .
- (١٤٢) تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب : ١٢٣ .
- (١٤٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥١ .
- (١٤٤) المرجع السابق : ٧٥٦ .
- (١٤٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٢ .
- (١٤٦) المرجع السابق : ٧٦٦ .
- (١٤٧) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ٢٠٩ .
- (١٤٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٧ .
- (١٤٩) المرجع السابق : ٧٦٢ ، ٧٦٣ .
- (١٥٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٨ ، ٧٥٩ .
- (١٥١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦١ ، ٧٦٢ .
- (١٥٢) المرجع السابق : ٧٥١ .
- (١٥٣) رومان جاكسون ، قضايا الشعرية : ٢٩ .
- (١٥٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٤ - ٧٥٥ .
- (١٥٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٥ ، ٧٥٦ .
- (١٥٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٤ .
- (١٥٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٥ .
- (١٥٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٦ ، ٧٦٧ .
- (١٥٩) مارسيلو داسكال ، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ترجمة: حميد الحميداني وآخرون ، دار إفريقية الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٦٨ .
- (١٦٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٨ .
- (١٦١) أستون وسافونا ، المسرح والعلامات : ٣١ .

- (١٦٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٧٩ .
- (١٦٣) المرجع السابق: ٧٧٢ .
- (١٦٤) شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢١٧ .
- (١٦٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٧١ .
- (١٦٦) المرجع السابق: ٧٧٩ .
- (١٦٧) انظر: آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج: ١٠٠ ، ١٠١ .
- (١٦٨) هنري لوفيفر، المنطق الجدلي، ترجمة: إبراهيم فتحي، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٧٨، ص: ٥١ .
- (١٦٩) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٧١ .
- (١٧٠) المرجع السابق: ٧٧١ ، ٧٧٢ .
- (١٧١) نفسه: ٧٤٤ .
- (١٧٢) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ١٧٧ .
- (١٧٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٨٧ ، ٧٨٨ .
- (١٧٤) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٤٤ .
- (١٧٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة: ٧٧١ .
- (١٧٦) المرجع السابق :الصفحة نفسها .
- (١٧٧) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٠٥ .
- (١٧٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٧٩ .
- (١٧٩) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية للنشر - لونغمان، القاهرة، ١٩٩٦، ط١، ص: ٤٣٠ .
- (١٨٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٨١ .
- (١٨١) المرجع السابق: ٧٨٢ .
- (١٨٢) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٤٦ .
- (١٨٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٧٩ .
- (١٨٤) المرجع السابق: ٧٨٢ .
- (١٨٥) انظر ، نفسه: ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ .
- (١٨٦) نفسه: ٧٨١ .
- (١٨٧) نفسه: ٧٨٢ .

- (١٨٨) نفسه: ٧٨٢ .
- (١٨٩) انظر: أحمد العشري ، مقدمة في نظرية المسرح السياسي : ٩٩ .
- (١٩٠) انظر: صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٣ .
- (١٩١) المرجع السابق: ٧٨٣ ، ٧٨٤ .
- (١٩٢) آن أويرسفيلد، مدرسة المتفرج: ١٠٩ .
- (١٩٣) انظر : المرجع السابق : ١١٠ .
- (١٩٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٨٤ ، ٧٨٥ .
- (١٩٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٨٥ .
- (١٩٦) المرجع السابق : ٧٨٦ .
- (١٩٧) إنجا كاريتنيكوفا ، كيف تتم كتابة السيناريو ، ترجمة : أحمد الحضري ، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص : ١٦٨ .
- والكاتبة تعرف السيناريو في مقدمة الكتاب بأنه « المسرحية السينمائية »: لأن الهدف الأخير من كتابته هو أن يتحول إلى فيلم / عرض .
- (١٩٨) إنجا كاريتنيكوفا ، كيف تتم كتابة السيناريو : ١٦٨ .
- (١٩٩) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة : ١٢٣ .
- (٢٠٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٧٢ ، ٧٧٣ .
- (٢٠١) مارسيلو داسكال ، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة : ٤٣ .
- (٢٠٢) انظر: كير إيلام، سيميائ المسرح والدراما: ٢٦٤ - ٢٦٧ .
- (٢٠٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٧٣ ، ٧٧٤ .
- (٢٠٤) المرجع السابق : ٧٧٤ .
- (٢٠٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٧٧ .
- (٢٠٦) المرجع السابق : ٧٧٩ .
- (٢٠٧) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب : ٤٠٣ .
- (٢٠٨) هذه المجموعة تضم شهيد كلية الزراعة محمد عبد المجيد مرسى المتوفي يوم الخميس ١٤ نوفمبر، وشهيد كلية دار العلوم علي طه عفيفي المتوفي يوم الأحد ١٧ نوفمبر، وشهيد كلية الآداب محمد عبد الحكم الجراحي المتوفي يوم الثلاثاء ١٩ نوفمبر، ولزيد من التفاصيل انظر: ضياء الدين الرئيس، الدستور والاستقلال والثورة الوطنية ١٩٣٥، مطبوعات دار الشعب، القاهرة ، ١٩٧٦، ط١، ج٢، ص: ٨٧

- (٢٠٩) ضياء الدين الرئيس ، الدستور والاستقلال ، ج٢ ، ص : ٩٢ .
- (٢١٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٢١١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٠٩ .
- (٢١٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٧٨ ، ٧٧٩ .
- (٢١٣) المرجع السابق : ٧٧٦ .
- (٢١٤) رد الباحث وليد منير في دراسته عن علاقة مسرحيات صلاح عبد الصبور بقصائده مسرحية مجنون ليلي إلي التناص مع «قصيدة يا نجمي يا نجمي الأوحى» ولم يلتفت إلي تناصها مع قصيدة «الحب في هذا الزمان» أيضاً التي يعد هذا المنظر مسرحية لها. انظر: وليد منير، فضاء الصوت الدرامي : ٧١- ٨٧ .
- (٢١٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٧٢ .
- (٢١٦) المرجع السابق : ٢١٩ .
- (٢١٧) نفسه : ٧٨٣ ، ٧٨٤ .
- (٢١٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩١ ، ٧٩٢ .
- (٢١٩) المرجع السابق : ٢٢١ .
- (٢٢٠) انظر : جيرار چينيت ، مدخل لجامع النص : ٩١ .
- (٢٢١) محمد مفتاح ، استراتيجيات التناص : ١٢٥ .
- (٢٢٢) المرجع السابق : ١٢٥ .
- (٢٢٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٧٦ .
- (٢٢٤) انظر: الفصل الأول من هذا البحث ، ص: ٥٠ - ٦٣ .
- (٢٢٥) انظر: إنجا كاريتنيكوف، كيف تتم كتابة السيناريو: ١٣٦ .
- (٢٢٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٨٨ ، ٧٨٩ .
- (٢٢٧) فريال غزول ، مقدمة كتاب : مدخل السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر أبو زيد ، ج١ ، ص: ١١ ، ١٢ .
- (٢٢٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٩٢ .
- (٢٢٩) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات: ٨٧ .
- (٢٣٠) يوري لوتمان (وآخرون)، مقال: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، ترجمة: نصر حامد أبو زيد ، ضمن كتاب مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف: سيزا

- قاسم وتنصر أبو زيد، ج ٢، ص: ١٧٢ .
- (٢٣١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٣ .
- (٢٣٢) انظر : ضياء الدين الرئيس ، الدستور والاستقلال : ١٦٨ - ١٧١ .
- (٢٣٣) فوزي فهمي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ ط٢، ص: ٨٧ - ٨٨ .
- (٢٣٤) كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما : ١٨٦ .
- (٢٣٥) انظر : المرجع السابق : ١٨٧ .
- (٢٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٧ .
- (٢٣٧) المرجع السابق : ٨١٨ .
- (٢٣٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٤ .
- (٢٣٩) كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما : ١٨٨ .
- (٢٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٤ .
- (٢٤١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٦ ، ٨١٧ .
- (٢٤٢) المرجع السابق : ٨٢٢ .
- (٢٤٣) هنا سكولنيكوف، مقال: «الفضاء المسرحي الخارجي»، ضمن كتاب: الفضاء المسرحي، تحرير: جيمس ميرلوند، ص: ١٦ .
- (٢٤٤) لويس سي . دي ، الصورة الشعرية : ٤٣ .
- (٢٤٥) چون كوين ، اللغة العليا : ١٢٨ .
- (٢٤٦) المرجع السابق : ١٢٩ .
- (٢٤٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٤ .
- (٢٤٨) لاجوس أجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، دار سعاد الصباح ، الكويت - القاهرة، ١٩٩٣ ، ط ١ ، ص : ٤١١ .
- (٢٤٩) آن أوبر سفيك ، قراءة المسرح : ٢٦٠ .
- (٢٥٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٩ .
- (٢٥١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٣ .
- (٢٥٢) المرجع السابق : ٧٩٤ .
- (٢٥٣) آن أوبر سفيك ، قراءة المسرح : ٢٢١ .
- (٢٥٤) المرجع السابق : ٢٢٣ .

- (٢٥٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٩٨-٨٠٠ .
- (٢٥٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٩ .
- (٢٥٧) المرجع السابق : ٨١١ ..
- (٢٥٨) نفسه : ٨٢٦ .
- (٢٥٩) أن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢١ .
- (٢٦٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٨ .
- (٢٦١) محمد مفتاح ، استراتيجيات التنافس : ٦٥ .
- (٢٦٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٨ ، ٨٠٩ .
- (٢٦٣) المرجع السابق : ٨٠٩ ، ٨١٠ .
- (٢٦٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٠ ، ٨١١ .
- (٢٦٥) انظر: المرجع السابق : ٨١١ ، ٨١٢ .
- (٢٦٦) نفسه : ٨١٢ .
- (٢٦٧) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب : ٤٣٠ .
- (٢٦٨) رينيه ويلك، تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠ - ١٩٥٠)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المشروع القومي للترجمة (٤٧)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ج١، ص: ٥٥٨ .
- (٢٦٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٤ .
- (٢٧٠) أن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٣٥٧ .
- (٢٧١) چون كوين ، بناء الشعر : ٢٣٢ .
- (٢٧٢) چون كوين ، اللغة العليا : ١٧٧ .
- (٢٧٣) انظر : جوليا كريستيفا ، علم النص : ٧٥ ..
- (٢٧٤) صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، كتابات نقدية (٥٤) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، أغسطس ١٩٩٦ ، ص : ١٧٢ .
- (٢٧٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٢ ، ٨٠٣ .
- (٢٧٦) چون كوين ، بناء لغة الشعر : ١٩٣ .
- (٢٧٧) أن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٥٩ .
- (٢٧٨) براون ج ب . ، تحليل الخطاب : ١٥٥ .
- (٢٧٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٣ .

(٢٨٠) تزفيتان تودوروف (وآخرون) ، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ،
ترجمة وتعليق : قنيني عبد القادر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ، ١٩٨٨ ،
ص : ٢٣ .

(٢٨١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٨٠٤ ، ٨٠٥ .
(٢٨٢) سي . دي لويس ، الصورة الشعرية : ١٠٠ .
(٢٨٣) جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت،
١٩٨٣، ط٢، ص: ٣٢٣ .

(٢٨٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٥ ، ٨٠٦ .
(٢٨٥) انظر : محمد مفتاح ، استراتيجية التناص : ١٨٤ .
(٢٨٦) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة : ١٢٥ .
(٢٨٧) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ١٦٤ .
(٢٨٨) محمد مفتاح ، استراتيجية التناص : ١٤٨ .
(٢٨٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٧ ، ٨٠٨ .
(٢٩٠) انظر : جيرار چينيت ، مدخل لجامع النص : ٧٣ .
(٢٩١) إليوت ت . إس . ، في الشعر والشعراء : ١٠٧ .
(٢٩٢) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٩٤ .
(٢٩٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٩٥ .
(٢٩٤) جوناثان كالر ، مقال : دفاعا عن التأويل المفرط ، ضمن كتاب : التأويل
والتأويل المفرط ، تأليف : إميرتو إيكو (وآخرون) ، ص : ١٨٦ .

(٢٩٥) صلاح عبد الصبور . الأعمال الكاملة : ٨٠١ .
(٢٩٦) انظر: شرح ديوان امرئ القيس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩،
ط٢، ترجمة امرئ القيس: ٥-٢٨ .
(٢٩٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٨٠٨-٨٠٩ .
(٢٩٨) سعد الدين إبراهيم ، ندوة الإنتلجنسيا العربية، أحمد صادق سعد وآخرون:
٥٧٤ - ٥٧٥ .

(٢٩٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٦ ، ٧٩٧ .
(٣٠٠) نعيم عطية ، مسرح العبث : ١١ .
(٣٠١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٢ .

- (٣٠٢) المرجع السابق : ٧٩٧ .
- (٣٠٣) نفسه : ٨١١ .
- (٣٠٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٠ ، ٨٢١ .
- (٣٠٥) هشام شرابي ، مقدمات دراسة المجتمع العربي : ١٠٥ .
- (٣٠٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢١ .
- (٣٠٧) هشام شرابي ، مقدمات دراسة المجتمع العربي : ١٠٣ .
- (٣٠٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٤ .
- (٣٠٩) المرجع السابق : ٨٢٩ .
- (٣١٠) نفسه : ٨٢٢ .
- (٣١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٧ .
- (٣١٢) المرجع السابق : ٨٣١ .
- (٣١٣) نفسه : ٨٣٢ .
- (٣١٤) نفسه : ٨٣٥ ، ٨٣٦ .
- (٣١٥) نفسه : ٨٢٩ .
- (٣١٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣٠ .
- (٣١٧) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٣١٨) نفسه : ٨٣٥ .
- (٣١٩) نفسه : ٨٣٨ .
- (٣٢٠) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٣٢١) نفسه : ٨٣٩ .
- (٣٢٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣٧ ، ٨٣٨ .
- (٣٢٣) ليتز بيسك ، الممثل وجسده ، ترجمة : الحسين علي يحي ، مراجعة : محمد حامد أبو الخير ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ص : ٦٨ .
- (٣٢٤) ليتز بيسك ، الممثل وجسده : ٦٨ .
- (٣٢٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣ .
- (٣٢٦) المرجع السابق : ٨٢٢ .
- (٣٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٣ .
- (٣٢٨) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات : ٩٠ .

- (٣٢٩) المرجع السابق : ٩١ .
- (٣٣٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٣ ، ٨٢٤ .
- (٣٣١) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات : ٩١ .
- (٣٣٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٤ ، ٨٢٥ .
- (٣٣٣) المرجع السابق : ٨٢٥ ، ٨٢٦ .
- (٣٣٤) هشام شرابي، مقدمات دراسة المجتمع العربي : ١٠٢ .
- (٣٣٥) المرجع السابق : ١٠٢ .
- (٣٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٥ ، ٨٢٦ .
- (٣٣٧) المرجع السابق : ٨٢٦ ، ٨٢٧ .
- (٣٣٨) فوزي فهمي ، الدراما الحديثة : ٨٨ .
- (٣٣٩) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٨٢٨ ، ٨٢٩ .
- (٣٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٩ .
- (٣٤١) المرجع السابق : ٨٤٠ .
- (٣٤٢) نفسه، الصفحة نفسها .
- (٣٤٣) نفسه : ٧٥٧ .
- (٣٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٤١ .
- (٣٤٥) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة : ١٢٨ .
- (٣٤٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ٨٤٣ .
- (٣٤٧) أن أوبرسفيد، مدرسة المتفرج : ١٠٠ .
- (٣٤٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٣ ، ٨٤٤ .
- (٣٤٩) المرجع السابق : ٨٤٦ .
- (٣٥٠) هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي: ٩٨ .
- (٣٥١) المرجع السابق : ١٠١ .
- (٣٥٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٣ .
- (٣٥٣) المرجع السابق: ٨٥٥ ، ٨٥٦ .
- (٣٥٤) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة: ١٢٣ .
- (٣٥٥) براون ج. ب. ، تحليل الخطاب: ١٩٥ .
- (٣٥٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٥ .

- (٢٥٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٧.
- (٢٥٨) المرجع نفسه: ٨٥٥.
- (٢٥٩) إيكو، سيمياء العرض المسرحي: ٢١٠.
- (٣٦٠) يعمل التداعي Association عندما تكون هناك رابطة عقلية بين معني وآخر، أو في تلك الحالة التي يبتعث فيها معني ما معني آخر سبق وارتبط بالمعني الأول في خبرات أو تجارب سابقة. انظر: فرج طه (وآخرون)، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، ١٩٩٣، ط ١، ص: ١٩٣.
- (٣٦١) المرجع السابق: ٨٤٨.
- (٣٦٢) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح: ٢٣٥.
- (٣٦٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٢.
- (٣٦٤) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما : ٢٣٠.
- (٣٦٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٩.
- (٣٦٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٠، ٨٥١.
- (٣٦٧) إيكو، التأويل المفرط: ١٨٦.
- (٣٦٨) انظر: شوشانا فيلمن، مقال: الرسالة المسروقة وحالة بو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، ضمن كتاب: جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المشروع القومي للترجمة (٧٦)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص: ٢٣٨.
- (٣٦٩) شوشونا فيلمن، جاك لاكان: ٢٤٠.
- (٣٧٠) المرجع السابق: ٢٤١.
- (٣٧١) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ط ٣، ص: ٢١٠.
- (٣٧٢) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة (١١٠)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ١٩٨٧، ص: ٤٤٤.
- (٣٧٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٤.
- (٣٧٤) غالي شكري، المثقفون والسلطة: ٢٣٢.
- (٣٧٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٢.
- (٣٧٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٥، ٨٥٦.
- (٣٧٧) فرج طه، موسوعة، علم النفس، مادة: مجنون.

- (٣٧٨) أن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٦٠.
- (٣٧٩) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
- (٣٨٠) انظر: محمد أنيس، حريق القاهرة ٢٦ يناير ١٩٥٢ علي ضوء وثائق تنشر لأول مرة، مكتبة مديولي، القاهرة، ١٩٨٢، ط١، ص: ٧.
- (٣٨١) يحدد محمد أنيس هذه العناصر في: المخابرات البريطانية في مصر أولاً، مع بعض العناصر المصرية الواعية وغير الواعية ثانياً، مثل: السراي وحزب مصر الاشتراكي وجماعة مصر الفتاة وجماعة إخوان الحرية والقلم السياسي في وزارة الداخلية المصرية، انظر: حريق القاهرة، ص: ٥٢ - ٥٤.
- (٣٨٢) المرجع السابق: ٥٤.
- (٣٨٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٩.
- (٣٨٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٨.
- (٣٨٥) المرجع السابق: ٨٥٩.
- (٣٨٦) نفسه: ٨٦٥.
- (٣٨٧) نفسه: ٨٦٠، ٨٦١.
- (٣٨٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٣.
- (٣٨٩) المرجع السابق: ٨٥٦، ٨٥٧.
- (٣٩٠) أن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ١٩٢.
- (٣٩١) حنا سكولنيكوف، مقال: الفضاء المسرحي الخارجي، ضمن كتاب الفضاء المسرحي، تحرير: جيمس ميرلوند، ص: ٢٤٤.
- (٣٩٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٠.
- (٣٩٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٢، ٨٦٣.
- (٣٩٤) المرجع السابق: ٧٦٦.
- (٣٩٥) كير إيلام، سيمياء المسرح: ١٧٥.
- (٣٩٦) باترس بافيز، لغات خشبة المسرح: ٨٩.
- (٣٩٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٦٦.
- (٣٩٨) المرجع السابق: ٨٦٥، ٨٦٦.
- (٣٩٩) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٢.
- (٤٠٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٧، ٨٥٨.
- (٤٠١) أن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ١٩٨.

- (٤٠٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٩، ٨٦٠.
- (٤٠٣) صلاح فضل، بلاغة الخطاب: ٤٢١.
- (٤٠٤) نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن: ٧٦.
- (٤٠٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٧.
- (٤٠٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٨، ٨٥٩.
- (٤٠٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٥، ٨٦٦.
- (٤٠٨) آن أوبرسفيد، قراءة المسرح: ٢٨١.
- (٤٠٩) رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت. القاهرة، ١٩٩٢، ط١، ص: ١١٢.
- (٤١٠) آن أوبرسفيد، قراءة المسرح: ٢٦.
- (٤١١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٦.
- (٤١٢) غالي شكري، المثقفون والسلطة: ٣٦٥.
- (٤١٣) المرجع السابق: ٢٢٠.
- (٤١٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٦٧.
- (٤١٥) آن أوبرسفيد، قراءة المسرح: ١٨٠.
- (٤١٦) انظر: إمام عبد الفتاح، الطاغية: ١٤٤ - ١٤٦.
- (٤١٧) انظر: إمام عبد الفتاح، الطاغية: ١٤٨، ١٤٩.
- (٤١٨) رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي: ١ / ٥٥٥.
- (٤١٩) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧٠، ٨٧١.
- (٤٢٠) صلاح فضل، نظرية البنائية: ٤٥٢.
- (٤٢١) روبرت شولز، السيميائ والتأويل: ٦٢.
- (٤٢٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٧، ٨٦٨.
- (٤٢٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧١.
- (٤٢٤) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
- (٤٢٥) آن أوبرسفيد، قراءة المسرح: ٣١٢.
- (٤٢٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧١، ٨٧٢.
- (٤٢٧) المرجع السابق: ٨٠٣.
- (٤٢٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٦.
- (٤٢٩) المرجع السابق: ٨٧٢، ٨٧٣.
- (٤٣٠) نفسه: ٧٥١.

- (٤٣١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٥٧.
- (٤٣٢) المرجع السابق: ٧٧٧.
- (٤٣٣) إمام عبد الفتاح، الطاغية: ١٥٢.
- (٤٣٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٩، ٨٧٠.
- (٤٣٥) عبد الغفار مكاوي، علامات علي طريق المسرح التعبيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ط١، ص: ١٧.
- (٤٣٦) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٥٢.
- (٤٣٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧٣، ٨٧٤.
- (٤٣٨) المرجع السابق: ٨٠٨.
- (٤٣٩) أحمد صادق سعد، ندوة الإنتلجنسيا العربية: ٤٣٣.

الفصل الخامس : الدائرة السيبرنطيقية فى بعد أن يموت الملك - النص المصب -

اختص صلاح عبد الصبور هذه المسرحية الأخيرة التى تعد النص المصب لمسرحياته السابقة جميعاً بتوصيف، وإهداء، وثلاث نهايات، ومقدمات نظرية فى بداية كل فصل، وفى بداية كل حل من الحلول الثلاثة فى الفصل الأخير.

والمقصود بمصطلح «النص المصب» أنه النص الذى تتجمع فيه كل الخيوط السيميولوجية والدرامية والأيدولوجية التى بسطها صلاح عبد الصبور فى مسرحياته السابقة - وبخاصة أن هذه المسرحية هى آخر مسرحياته - حيث تمكنا هذه الميزة من الربط الأفقى لمشروع صلاح عبد الصبور المسرحى الذى تم التركيز فى الفصول السابقة على دراسة وحداته فى خطوط رأسية متوازية.

أما التوصيف الذى اختص به صلاح عبد الصبور هذه

المسرحية فهو «ملهاة مأساوية»، أى أنها إحدى مسرحيات الكوميديا الدامعة. وترجع «بداية خلط التراجيديا بالكوميديا فى الدراما الحديثة إلى بداية القرن الثامن عشر»^(١)، فكما يقول محمد مندور: «الحياة فى العام شىء رمادى»^(٢)، «فلماذا يحظر على المسرح الذى هو محاكاة للحياة أن يجمع فى المسرحية الواحدة بين الجد والهزل»^(٣)، وقد طالب فيكتور هوجو الرومانسى الذى لعب دوراً كبيراً فى تحطيم مفهوم التراجيديا «بالجمع بين الجدى والهزلى فى المسرحية الواحدة»^(٤). ويرى الناقد ريموند بيكوك فى كتابه «الشاعر فى المسرح» أن «المأساة والملهاة معاً إنما ينبعان من التوتر القائم بين حياتنا التى تفتقر إلى الكثير وبين مطامحنا المثالية. إنهما يوجدان معاً فى اعتمادهما على تناقضات الحياة. إنهما تعبيران متوازنان، بتشكيلين مختلفين، عن فكرتهما عما هو خير وجميل»^(٥)، ولهذا ليس غريباً أن يمزج صلاح عبد الصبور بينهما «ملهاة مأساوية»، وإن كانت تجدر الإشارة إلى أنه قد سبق لصلاح عبد الصبور نفسه المزج بين الملهاة والمأساة أيضاً فى مسرحيته «مسافر ليل» التى تصور مأساة قتل الراكب البرىء، حيث يقول فى تعليقه عليها: «لو كان لى أن أخرج هذه المسرحية لقدمتها فى إطار من «الفارس». إننى أريد للمتفرج أن يخشى عامل

التذاكر ضاحكاً، وأن يشفق علي الراكب ضاحكاً، وأن يحب الراوى ويزدرية ضاحكاً كذلك»^(٦)، وإن كان لم يصدر المسرحية بتوصيف «ملهاة مأساوية» ربما لأنها أقرب فناً إلى تكنيك العبث الخالص الذى يقفز ساخراً فوق التصنيفات الكلاسيكية كالمأساة والملهاة معاً، حيث «اقتربت التراجيديات والكوميديا من الناحية النوعية من بعضهما البعض فى القرن العشرين، وتحطمت البنى التقليدية فى مزيج من الضحك والدموع»^(٧).

أما الإهداء الذى صدر به مسرحيته فهو «إلى الملكة الأسيرة»، وهو إهداء يفتح بوابة التأويلات على شخصيات المسرحية وعلاقتها الرمزية بالواقع السياسى، «ففى كثير من الحالات، يتدخل عنوان فرعى أو إهداء أو نص استهلالي ليوجه خيال القارىء»^(٨)، كما سنرى فى التحليل.

أما النهايات الثلاث التى قدمها فى ختام مسرحيته ودعى الجمهور إلى أن يختار واحدة منها فقط لتقديمها بمفردها فى اليوم التالى فتعنى التحقيق الفعلى للدائرة السيبرنطيقية فى المسرح التى تربط بين المنصة والصالة.

فإذا كان «المهندسون هم أول من أبدى اهتماماً جاداً بمشكلات التواصل، حيث أنشأ نوريير فينر علم السيبرنطيقا Cebernetics، وهو علم توظيف الآلات ذاتية الحركة ورد فعلها

المنضبط نتيجة لمثير محدد»^(٩)، فإن آراؤه العلمية الأساسية تتسق مع المفاهيم العامة للمذهب السلوكي، حيث ترى هذه المفاهيم «أن السلوك الصادر عن أى شخص فى موقف معين هو نتيجة رد فعل تلقائى سبق له أن تعلمه تجاه مثير خارجي معين»^(١٠). ولهذا كان من الطبيعى أن تتخذ نظرية المعلومات مكانها في صميم الدراسات السيبرنطيقية؛ حيث يتم إرسال كل جزئية من جزئيات المعلومات طبقاً لشفرة محددة Code، فتحويل «فكرة ما إلى جزء من معلومة هو عملية من عمليات التشفير encoding، أما استقبال كل رسالة وتوغلها داخل وعينا فينشأ عن عملية حل الشفرة decoding، التى يقوم بها السامع»^(١١).

لكن «مبادرة المشاهد السيميائية لا تقتصر على دوره فى فك الكودات أو إعادة تكويد النص، الأهم من ذلك أن المشاهد يكرس عمل الاتصال المسرحي عبر متتالية من الأفعال العملية والرمزية فى آن واحد، والتى تبدأ بفعل شراء بطاقة الدخول»^(١٢). وإذا كان المشاهدون «يفوضون الممثلين على المسرح بمبادرة الاتصال، ويعقدون اتفاقاً يمنحون بموجبه هؤلاء الممثلين نسبة مرتفعة من النطق؛ فإنهم يملكون حق الانسحاب من الاتفاق لحظة يكتشفون أنهم سيئون استعمال

المبادرة الموكلة إليهم».(١٣)

فالرسائل المسرحية كما يقول إيكو «تقوم على أساس فعل مرتد feedback نشأ من نقطة انطلاق الرسائل نفسها»(١٤)؛ حيث يعتمد المسرح بشكل مباشر على رد فعل الجمهور، «فقد يتغير عرض بأكمله بسبب التصفيق، الضحك، التعليق. فكلها علامات منها ما هو لغوي، ومنها ما هو غير ذلك، ولا يمكن عزلها إذا أردنا. أن نلم بالبيئة المسرحية بجملتها»(١٥)، وقد أثبت جروتوفسكي في بحثه أن جوهر المسرح «يمكن أن يوجد دون مكياج، ودون أزياء، ودون ديكور، ودون إضاءة، ودون مؤثرات صوتية، لكنه لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة بين الممثل والمتفرج».(١٦)

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنه على الرغم من اعتماد هذه الدراسة على النص وليس على العرض؛ فإن «النظرية الظاهرية في الأدب تؤكد فكرة مفادها أن علي من يدرس عملاً أدبياً ألا يعنى بالنص الفعلي فحسب، بل عليه أن يعنى، أيضاً وبدرجة مساوية، بالأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص»(١٧) كما يقول أيزر، مما يسمح لنا برصد هذه العلاقة بين المسرحية والجمهور، وبخاصة أن بنية النص تعتمد عليها بصورة رئيسية منذ بدايتها .

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن المقدمات النثرية للفصول، سنجد المرأة الثانية تقول في المقدمة النثرية للفصل الأول: «اسمحوا لنا أن نتحدث إليكم من حين لآخر وأن نذكركم بأنفسنا في نهاية العرض.. هذا بالطبع إذا أحسسنا أن العرض أعجبكم، وأنها ستحظي بإعجابكم وتصفيقكم هكذا (يصفقون) لا بلعناتكم ومصمصة شفاهكم هكذا (يمصمص شفاههن)»^(١٨)، حيث يتضح لقارئ النص أن الكاتب يضع الدائرة السيبرنطيقية للمسرح في حسبانته منذ اللحظة الأولى.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن فكرة استخدام المقدمات ذاتها تؤسس العلاقة بين المنصة والصالة «باعتبار هذه المقدمات حواراً بين المشاهدين والممثلين»^(١٩). أما كونها مقدمات نثرية - وهي المرة الوحيدة التي مزج فيها صلاح عبد الصبور بين الشعر والنثر في مسرحياته - فأغلب الظن أنه يهدف إلى كسر رتابة الإيقاع الشعري، إمعاناً في كسر الإيهام المسرحي الذي يحرص عليه، وتعميقاً للفجوة بين المشاهد والعرض حتى يظل متيقظاً ذهنه. فالتقنية الفنية «عنصر جمالي واجتماعي في آن، فهي ليست عنصراً من عناصر إنتاج النص فقط، بل هي عنصر من عناصر تلقيه أيضاً»^(٢٠)، حيث يرى شكوفسكي أن آليات التغريب وكسر الإيهام لها دور بارز في التأثير على

المتلقى، «فعملية التلقى فى الحياة العادية بليدة وآلية، بيد أن عالم الفن، حيث اللغة غير مطروقة والقراءة غير يسيرة، يجبر القارئ على وضع غشاوة التعود والألفة، ومطالعة العالم فى ضوء جديد»^(٢١)، وهذا تماما هو ما يدعونا إليه صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية التى تبدأ بإشارة العرض الآتية:

«الستارة هابطة، وأمامها إلى يمين المسرح منظر شط نهر وكوخ صغير. لا دقات للمسرح، بل تبدأ الموسيقى الهادئة، ثم ما تلبث أن ترتفع، وتتحول أنغامها لما يشبه استعراضات السيرك، أو افتتاحيات الأوبرا كوميك. ثم تدخل من القصر - أى من وراء الستار - ثلاث من النساء فى زينة واضحة التبرج، وفى يد كل منهن ورقة كأنها تراجع دورها. وحين تعطيهن الموسيقى إشارة البدء يقفن أمام الستارة على مسافات متساوية، ثم تعطيهن الموسيقى إشارة البدء بالكلام»^(٢٢).

وإذا كان «يمكن للإرشادات المسرحية أن تحمل إشارات على أسلوب العرض أو يكون لها إيماءات بالنسبة لنغمة الأداء»^(٢٣)؛ فإن لحظة بدء المسرحية كما يتضح من إشارة العرض السابقة تحتوى على الكثير من العلامات التى تؤكد حرص المؤلف على كسر الإيهام، ويمكننا أن نلخص هذه العلامات فيما يأتى:

١ - هبوط الستارة: حيث يؤكد هذا الهبوط فكرة التباين بين

الواقع (الصالة)، وساحة اللعب المصطنع (خشبة المسرح).

٢ - «لا دقائق للمسرح»: فإذا كان المؤلف والمعتاد هو استخدام هذه الدقائق الثلاث قبل بداية أى مسرحية؛ فإن الحرص على تغييبها هنا يمثل نوعاً من الدهشة الفنية الجاذبة لانتباه المتلقى. هذا الغياب اللافت تؤكد قواعده علم اللسانيات، فقد «ينتشر استعمال نعت لدرجة يصبح معها غيابه أقل توقعا من وقوعه، وهذا ما قد يثير الاهتمام ويحرك ذهن» (٢٤).

٣ - «موسيقى استعراضات السيرك»: حيث تؤكد هذه الموسيقى الصاخبة فكرة اللعب والبهلوانية فى ذهن المتلقى.

٤ - «زينة واضحة التبرج»: حيث تؤكد هذه الزينة/ المكياج البعد عن الإيهام المسرحى الذى يحرص على أن يظهر الممثل فى صورة طبيعية، والاقتراب من مبالغات مهرجى السيرك فيما يضعونه على وجوههم من مساحيق، تأكيداً لفكرة اللعب والبهلوانية.

٥ - «فى يد كل منهن ورقة» كأنها تراجع دورها: فهذه الورقة تؤكد للمتلقى أن ما سوف يقدم الآن هو تمثيل فى تمثيل وعليه ألا يقع فى دوامة الاستغراق فى اللعبة، بل عليه أن ينتبه إلى أنها مفارقة للواقع، وعليه أن يجهد ذهنه فى اكتشاف المغزى الكامن وراءها.

٦ - «حين تعطينهن الموسيقى إشارة البدء يقفن على مسافات متساوية»: فمصاحبة الحركة للأمر الموسيقي، والحرص على تساوى المسافات، يؤكد فكرة اللعب والبهلوانية عبر التصنع غير الواقعي.

كل هذه العناصر مجتمعة تتضافر في تأكيد حرص المؤلف على كسر الإيهام المسرحي قبل بداية المسرحية، فالحيل الاتفاقية التمثيلية مثل «الپرولوج - الأيلوج - المشهد الاستهلالي - التمثيل داخل التمثيل - التفرد بالتوجه للمشاهدين، تبدو كأنها حالات «كسر للإطار»؛ لأنها تتطلب من الممثل أن يتوقف عن أداء دوره وتسلم بحضور الجمهور، ولكنها تعتبر عملياً وسائل يجوز استخدامها من أجل تثبيت الإطار عبر تركيزها على زيف التمثيل المحض».(٢٥)

وتجدر الإشارة إلى أن الدور الرئيسي للنساء الثلاث الواقفات على خشبة المسرح هو دور الراوي، وهو دور يؤسس كسر الإيهام المسرحي أيضاً، فإذا كان «تعامل الممثل للمشاهد في السياق المسرحي يتم من خلال توسط السياق الدرامي حيث يتوجه متكلم تخيلي إلى مستمع تخيلي، وما يجري أمام الجمهور هو هذه الحالة الاتصالية الدرامية»(٢٦)؛ فإن خطاب الراوي «يأخذ فيه اتصال المؤدى - الحضور شكلاً مباشراً».(٢٧)

وإذا كانت الجوقة - التي تعادل الراوى - فى الكوميديا القديمة «تقوم بإلقاء خطاب مباشر إلى الجمهور يسمى para-dasis ، وهو خطاب مطول تنتفى فيه عن الجوقة شخصيتها المسرحية، ذلك أنها تتحدث فيه إلى الجمهور معلقة على أحداث تهمه أهمية مباشرة مع أن أهميتها للمسرحية قد لا تكون بادية للعيان بل ربما لا توجد بينها وبين موضوع المسرحية صلة ما»^(٢٨)؛ فإن صلاح عبد الصبور يحرص على أن تبقى جوقة الروايات الثلاث فى مسرحيته بلا أسماء، حيث تبدأ المرأة الأولى خطابها الثرى المباشر بالترحيب بالجمهور، وتستمر مع زميلتيها فى تبادل حديث لا يعد حواراً بل يعد مونولوجاً ثرياً طويلاً مقمساً عليهن، حيث يدور هذا المونولوج حول موضوعات شتى يمكن اقتناص أهم ملامحها فيما يأتى:

١ - كسر الإيهام من أجل إيقاظ ذهن الجمهور حتى وإن وصل الأمر إلى حد استفزازة الذى يذكرنا بمسرحية بيتر هاندكيه «إهانة المشاهدين»^(٢٩)، حيث تقول المرأة الأولى فى مفتتح المسرحية: «فإن قروشكم لن تدخل جيوبنا، كما أننا سنتقاضى مرتباتنا سواء أجيئتم أم لم تجيئوا... امتلأ مسرحنا أم كان مقفراً تتردد فيه بدلاً من أنفاسكم أنفاس الأخشاب والحجارة»^(٣٠).

٢ - اصطناع سيب موضوعى محايد للكتابة المسرحية
يصرف نظر القارئ / السلطة فى المستوى الأول من التلقى عن
أن المسرحية تعالج فى حقيقتها الواقع السياسى المعاصر لها:
«قد استخرج المؤلف من أحد الكتب الصفراء التى يدمن
قراءاتها إحصائية غريبة تقول: إنه يموت فى كل دقيقة تسعة
وثلاثون ألفاً وسبعمائة وأربعة وخمسون من البشر، بينما يموت
ملك واحد كل ثمانية أعوام وخمسة أشهر. ومن هنا فإن موت
أحد الملوك ليس أمراً عادياً، بل هو جدير بأن يلهم شاعراً ما
إحدى مسرحياته». (٣١)

٣ - تقديم اسم المؤلف والمخرج للجمهور، فالكاتب عينه علي
العرض: «والمسرحية التى نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر
يدعى صلاح عبد الصبور، وهو رجل أسمر ذو نظارات كان
يزورنا أحياناً أثناء البروفات، ومن إخراج...». (٣٢)

٤ - إطلاق دلالة رمز الملك سيميولوجياً بعدم تحديد اسمه
وبلده وزمانه، وإيضاح أن ذلك متعمداً، فالكاتب لم يخبر الممثلين
عنه، وعند سؤالهم لمدير المسرح: «قال: مصطنعاً لهجة الجد
الشديد / هذا الملك.. أه.. بالطبع.. تقريباً هو ملك لإحدى المدن
الكبيرة التى تقع على مجرى نهر، قد يكون بجانبها بحر واسع
أو جبل شامخ.. وهى مدينة واسعة طبعاً تشقها طرقات كثيرة،

تتخرج أحياناً وتستقيم حيناً آخر، وتتناثر فيها الأسواق والمعابد
والصيدليات والحانات والمدارس والسجون.. وأماكن أخرى» (٣٣).

٥ - رواية ما سيحدث داخل العرض من أجل لفت النظر إلى
المغزى العام وليس إلى تسلسل الأحداث الذى صار معروفاً قبل
بداية العرض: «فقد أثر المؤلف أن يبدأ العرض بمشاهد من
حياة الملك السعيدة، ثم يرينا مشاهد من موته، وما حدث بعد
موته». (٣٤)

٦ - السخرية المتكررة من التراتب السلطوى الطبقي: المؤلف -
المخرج - مدير المسرح - الممثلين: «وواقع الأمر أن المؤلف لم
يخبرنا، وربما كان قد أخبر المخرج، الذى أخبر مدير المسرح،
الذى سألناه فقال»: (٣٥)

٧ - السخرية من شكلية الثقافة السلطوية الدعائية الجوفاء،
حيث تعلن إحداهن أن المؤرخ الرسمى قد استخدم فى إثبات
«حقيقة الملك التاريخية» وثائق لا ترتبط فيما بينها بأى رابط لا
من حيث العصر ولا الاتجاه العقائدى والأدبى لأصحابها، ولا
كذلك اللغة ولا الجنس، عامدة إلى مزج القديم بالحديث، والثابت
المعروف بالزائف المخترع، مزجاً يتحدى جميع أصول
المنطق» (٣٦)، حيث تقول: «أحد أبحاثه الرصينة المذيلة بالمراجع
الهامة كدائرة المعارف البريطانية ومختار الصحاح وتقويم

العبقري الفلكي وأصول التدبير المنزلي وغيرها، والمحلاة بالصور
الزئكوغرافية لتطور توقيعات الملك، ويطاقتة الشخصية
والعائلية...» (٣٧)

٨ - السخرية من مؤرخ الملك الرسمي الذي يعمل على
تزييف وعي الشعب «أثبت هذا المؤرخ الحصيف أن المملكة لم
تعرف طوال تاريخها ملكاً غيره، وأن اسمه على الأزمان المختلفة
كان أنوبيس الأول، وجورجياس التاسع، وابن طولون الثالث،
ولويس الرابع والثلاثين، وعبد الرحمن الخامس، إلى آخره» (٣٨)،
حيث يذكرنا هذا التراسل التاريخي بعامل التذاكر الشخصية
الديكتاتورية المتحولة في مسافر ليل، ويسخر في اللحظة ذاتها
من سرمدية الديكتاتورية.

٩ - الإشارة إلى النفاق وتزييف الوعي في الوسط الثقافي
«والمؤلف والمخرج كما تعلمون يستأثران بثمرة نجاح العمل
المسرحي، وينصب لهما النقاد - وهم أصدقاؤهما عادة - خيمة
الثناء» (٣٩).

١٠ - السخرية المرة من الذات ومن المثقفين ومن قيمة الثقافة،
كما يظهر في المقطع الآتي:

«المرأة الثانية: والتشفى عاطفة لم يتحدث عنها أرسطو حين
قال: إن دور الدراما هو بعث عاطفتي الشفقة والخوف، ناسياً

أجمل العواطف البشرية الرقيقة التي تفوح في ثنايا النفس كالوردة العطرة، وهي عاطفة التشفى.

المرأة الأولى: وبالمناسبة، لقد قلنا ذلك لمدير المسرح الذى نقله بدوره للمخرج الذى نقله بدوره إلى المؤلف، فأنكر المؤلف ذلك، بل إن وجهه احمر خجلاً.. أو على الأصح ازرق خجلاً وقال:

المرأة الثالثة: لا.. لا.. فأنا رجل يتمتع بالأخلاق الحميدة، ولن أسمح، لعاطفة كالتشفى أن تعيش فى نفسى، ولكن.. أرجعوا لأرسطو صفحة ٤٣ من كتاب الشعر لتعرفوا ماذا أريد.

المرأة الثانية: وبحثنا عن كتاب أرسطو، فإذا بجميع مثقفينا لا يعرفون شكله، وجميع الذين يتحدثون عنه لم يقرؤه، وأخيراً وجدنا نسخة قديمة منه عند أحد باعة الصور العارية وفتحنا الصفحة، فإذا بها تقول: «...».(٤٠)

وأثناء قراءة المرأة الثانية للمقطع الخاص بالشفقة من كتاب أرسطو تبدأ المسرحية فى صورة عبثية ساخرة توضحها إشارة العرض التالية، وهى أطول إشارة عرض فى مسرحيات صلاح عبد الصبور كلها، ولهذا فسنقسمها إلى قسمين.

«فى أثناء سرد الاقتباس، تبدأ الموسيقى. ثم ترتفع حتى تطفى على صوت المرأة الثانية، رغم ما تبذله من جهد فى الصراخ. وينفرج فى الوقت ذاته الستار عن قاعة العرش التى

تمثل الجزء السفلي من المشهد. قاعة واسعة يتوسطها مقعد ملكي ضخم. فى عمق المسرح الأيسر درج يقود إلى الغرف الملكية التى تكون الجزء العلوى من المشهد. وهى مظلمة الآن. وسط قاعة العرض يقف الملك مزهواً، ووزاءه صف من الرجال متشابهى الملابس يتمايزون بأغطية رؤوسهم. ملابسهم كلهم زرقاء. هؤلاء الرجال هم الوزير والمؤرخ والقاضى والشاعر والجلاد.. وقد يرى المخرج أن يلصق على ظهر كل منهم قطعة من القماش تدون عليها مهنته، كالأرقام التى تلتصق على قمصان لاعبي الكرة...».(٤١)

إن تداخل العلامات، صوت المرأة الصارخة مع صوت الموسيقى التى تغطى عليه، يشير إلى إنهاء خطاب جوقة الراويات وبداية جذب انتباه المشاهد إلى ساحة العرض التى انفتح عنها الستار. ويلاحظ أن كرسى العرش يحتل بؤرة الديكور ويهيمن على ساحة العرض بفخامته وضخامته وموقعه السيميولوجى الذى يتسق مع مكانة صاحبه وجبروته وديكتاتوريته.

وقد قسم صلاح عبد الصبور المسرح إلى طابقين؛ الطابق الأول يمثل قاعة الحكم، بينما يمثل الطابق الآخر - الذى يقود إليه الدرج الصاعد - الغرف الملكية. وقد اعتمد صلاح عبد

الصبور على الإضاءة فى التصدير الضوئى للمكان الذى يجب التفات المشاهد إليه، لذا فهو يبدأ المشهد بإضاءة قاعة العرش وإظلام الغرف الملكية.

وتجدر الإشارة إلى أن تشابه ملابس رجال البلاط الزرقاء على الرغم من اختلاف وظائفهم «وزير - مؤرخ - قاضى - شاعر - جلد» يحمل دلالة ضمنية بأنه لا شخصية مميزة لأحدهم، وكأنهم جميعاً شئ - بالمعنى الفلسفى - واحد أمام الملك.

كما أن اقتراح المؤلف العبثى الكاسر للإيهام بلصق قطعة قماش على ظهر كل منهم تدون عليها مهنته، التى تمثل اسمه أيضاً داخل المسرحية، يعد تحويلاً «للسائل اللسانية اللغوية الزمانية المحض التى تندرج فى الفضاء الصوتى إلى علامات كتابية منظورة فى كل لحظة. وهى فكرة تذكرنا بالعناوين المكتوبة المعروضة التى استخدمها بريخت فى مسرحياته» (٤٢)، وتبشئ بأن كل واحد منهم لا يستمد كيانه إلا من وظيفته. ولما كانت وظائفهم أسماء بلا مسميات إذ لا سلطة لهم كما يصرح بذلك الملك:

بل إنى أنتم؛ ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو فى صور منبهما

وأنا جوهرها الأقدس (٤٣)

فإنهم يصبحون مجرد أشباح أو تماثيل متحركة تستكمل

ديكور البلاط الملكي، فلا ملك بدون حاشية. ويمكننا أن نلاحظ من الوجهة السيميولوجية أن صلاح عبد الصبور قد استطاع عبر الملابس الموحدة اللون والأسماء المدونة على الظهر أن «يختصر مادة التسلط والهيمنة، وهي مادة معقدة، في صورة محسوسة ومباشرة وعابثة بغلظة تناقض ما يفترض أن يكون عليه مجلس الملك من جد ووقار». (٤٤)

«تتحول الموسيقى إلى رقص. ليكن الفالس أو غيره من الرقصات، وتتجه النساء على إيقاعها ليقفن صفاً أمام الملك ورجاله، ثم يثبتن في أوضاعهن كالدمى. وتنضم إليهن نساء أخريات.. اثنتان أو ثلاث أو أكثر..»

يشير الملك إلى الأولى في صف النساء، فتدب فيها الحركة فجأة، وتتقدم إليه بخضوع. ويلاحظ في هذا المشهد أن الموسيقى تنطلق حين يصمت الملك، وتصاحبه بإيقاعاتها في كل حركاته، وكأنها إطار كلماته. ويلاحظ أيضاً أن الحديث بين الملك والنساء يدور في صوت بين النجوى والخطابة، ويغلب عليه طابع الاستعراض.

يخاصر الملك المرأة مراقصاً». (٤٥)

وعلى الرغم من أنه يوجد «بين الممثلين والمتفرجين اتفاقية ضمنية مستترة على أن الممثلين سيسمح لهم بأن يستحضروا

فى أذهانهم وفى مخيلاتهم هذا العالم الخيالى الروائى، ويمكن وصف هذه الأعراف بأنها أعراف بلاغية تمثل الوسيلة التى يمكن بها إقناع المشاهدين بقبول الشخصيات والمواقف»^(٤٦)؛ فإن تحول النسوة الثلاث من راويات إلى ممثلات للأدوار الثانوية يعد فى جوهره أيضاً أحد آليات كسر الإيهام المسرحى داخل العرض.

كما أن ثبات النساء «يثبتن فى أوضاعهن كالدمى» حتى يشير الملك إلى واحدة منهن فتدب فيها الحياة، يشى بأن الحياة كلها عدم وموات بعيداً عن الملك، وبخاصة أنها تجمد فى مكانها ثابتة فور تركه لها، فلا حياة إلا للملك ولن يقول له الملك كن فيكون، فى إشارة إلى تشبه الحاكم الدكتاتور بالله كما مر بنا مع عشرينى السترة فى مسافر ليل.

أما الموسيقى التى تصاحب الملك بإيقاعاتها فى كل حركاته، فهى تعد تصديراً مسرحياً يلفت المشاهد إلى رقصة الملك دون سواها من الأشياء والشخصيات الموجودة فى ساحة العرض. وربما كان من المناسب أن تصدر هذه الرقصات ضوئياً أيضاً، فقد تتطلب «خطة الإخراج إبراز بعض عناصر العرض المرئى، وهذا معناه تسليط إضاءة خاصة على ممثل ماء أو راقص باليه، أو عازف موسيقى.. وإذا كان الشئ متحركاً كالراقصة مثلاً،

فإن الأمر يختلف؛ لأن الراقصة تتحرك وسط إضاءة عامة، وتحصل على القدر نفسه الذي يحصل عليه كل من يحيط بها، إذن هي في حاجة إلى إضاءة خاصة يمكن أن تحصل عليها من كشاف تتبع قوته ألف وات أو ألفان، يصاحبها في حركتها ويجعلها في إطار بؤرة من الضوء القوي الأبيض أو الملون، يميزها عن غيرها من الراقصين ويجذب إليها الأنظار»^(٤٧)، حتى يكون التصدير مزدوجاً بوساطة العلامات السمعية والبصرية معاً، مما يضمن تركيز المشاهد تماماً في متابعة الرقص وعدم انشغاله بما سواه.

أما الحديث الدائر بين الملك والنساء في صوت بين النجوى والخطابة؛ فهو يميل إلى دائرة النجوى لأنه خطاب عاطفي، ويميل إلى دائرة الخطابة حتى يصل واضحاً إلى الجمهور، كما أنه يغلب عليه طابع الاستعراض؛ لأنه أقرب ما يكون إلى لعبة التمثيل داخل التمثيل كما سيتضح لنا الآن.

فالملك والمرأة يتبادلان خطاباً جنسياً مثيراً طويلاً في لغة شعرية يقولان في نهايته:

الملك : فخذاك عمودان يقودان إلى النبع المكنون

المستغرق في سباحات تأمل ذاته

في باطن مرآته

المرأة: مولاي

فلتتسلل كإله الغابات السحرية

تتقدمك القوس المرهفة الفضية

ولتهبط بين شجيرات الورد الملتفة

ولتنزل ضيفاً في أرض الظل القمرء

أرض ساكنة دوماً، غائمة بنثار الأنداء

حتي تصل إلى النبع المكنون

أنفذ قوسك في صفحة مرآته

واشغله عن سباحات تأمل ذاته(٤٨)

لكننا سرعان ما نكتشف أنه ليس خطاباً صادقاً، بل خطاباً

مصطنعاً أعده الشاعر وقام بتحفيظه للملك والنساء في محاولة

لإيقاظ رجولة الملك المفقودة على الرغم من طغيانه الجامح، وهنا

تكمُن عقدة صراعه النفسي الداخلي التي تحوله إلى شخصية

درامية حية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن فتور الملك/ الديكتاتور الجنسي

على الرغم من شحذ الراقصات لهمته، يذكرنا بفتور سعيد/

المتقف الجنسي على الرغم من شحذ ليلي لهمته أيضاً. فالسياق

مختلف حقاً لكن المغزى واحد، وهو أن كلا منهما عاجز عن منح

المرأة طفل المستقبل في السياق الدرامي الخاص به. كما أن

هيمنة الخطاب الجنسي على حديث الملك العنّين تذكرنا بهيمنة
الخطاب الجنسي أيضاً على حديث الأميرة المنفية المحرومة من
طفل المستقبل في مسرحية الأميرة تنتظر.
إن خطاب الملك ينتقل الآن من الحديث إلى المرأة للحديث إلى
الشاعر.

الملك: «يتوقف فجأة، وينزع المرأة من ذراعيه فتتصلب في
مكانها كأنها دمية»
أوف، ما هذا الضجر الموحش كالصحراء
قلنا هذا من قبل..
نفس الكلمات الباردة للمساء
قلناها أمس، وأمس الأمس
عودي للصف
يا هذا الشاعر (٤٩)

يلاحظ على الخطاب الشعري في المقطع السابق أن صلاح
عبد الصبور قد انتقل من الحرص الدوب على تواتر القافية في
حوار الملك المرأة، إلى الشعر الأبيض تقريباً في هذا المقطع
-باستثناء صحراء/ مساء- حتى يفرق بين قصائد الشاعر
الملقنة للملك والمرأة، وبين خطاب الملك العادي على الرغم من
اشتراكهما معاً في وحدة البحر «المتدراك».

كما يلاحظ أن انتفاء ملامسة الملك للمرأة تعنى عودتها الفورية إلى الثبات والعدم «دمية»، تأكيداً للإحياء بقدرة الحاكم الديكتاتور على الإحياء والبعث، فالراقصات «يتحركن وينطقن بما لُقن إياه وكأنهن غائبات عن الوجود، أو أن سالبا سلب منهن وعيهن وأملى عليهن تصرفهن وأنطقهن بما يريد أن ينطق به. فامتثلن امتثال الآلة لمسيرها، حتى إذا ما فرغن من دورهن أو فرغ الدور منهن عدن إلى وضعيتهن السابقة جامدات كما كن»^(٥٠)، في مسرحية حية للاستلاب المؤسس على تزييف الوعي الذي يصل إلى حد الوعي المفقود عبر التلقين وفقدان القدرة على الحركة الذاتية.

إن صلاح عبد الصبور ينتهز فرصة المحاورة بين الملك والشاعر ليخوض في قضية العلاقة بين المثقف والسلطة، قضيته المصيرية التي تعد مسرحياته كلها تنويعات عليها، فكما يقول صلاح عبد الصبور: «كل كاتب يملك بالضرورة بضع أفكار أساسية ورئيسية ومتكررة، إنه في حالة خصام اجتماعي مع بعض القيم الاجتماعية السائدة التي تكون بمثابة جراحه الشخصية، بمعنى أنه يعيش فيها ولها»^(٥١)، «وجراح أى كاتب معدودة ما بين ٣ أو ٤ جراحات، ولو فهم الكاتب نفسه سوف يجدها لاتزيد عن ذلك، وكل ما يؤديه بعد ذلك، كل ما يفعله، إنما

هو تنويعات على هذه الجراحات الشخصية الرئيسية».(٥٢)
إن الملك يبدأ حديثه مع الشاعر بتذكيره بما يمنحه له من
ذهب السلطان، سلاح السلطة الأول في ترويض المثقف:
إنى ألقى فى بطنك أحمالاً من خمر وطعام .
حتى تطفح بطنك شعراً، يستأهل ما أبذله من
إنعام

أذكر حين دخلت معيتي الملكية
أنك قلت بصوت متهاك
.. كنت نحيلاً كجراد الصحراء
متسخاً .. مثل حذاء

الشاعر: «محتجاً فى تهاك»

مولاي!

ليس إلى هذا الحد..

الملك: لم يعجبك التشبيه

لك حق

علمنى - عندئذ - كيف أشبه شيئاً متسخاً

دعنا من هذا ...

هل تذكر ما قلت؟

الشاعر: أذكر يا مولاي (٥٣)

إن الفقرة الأولى من خطاب الملك تقدم دليلاً مادياً لغوياً علي أن التقنيات البلاغية، مثل التشبيه والاستعارة، لا تصنع شعراً بعيداً عن التعمق الشعوري لمفردات الصور وخلق علاقات جديدة بينها. كما أنها توضح أن فقر الشاعر هو الذي دفعه إلى تقبل هذا الوضع المهين، فالمثقف «قد يسكت عن الكبت الفكري، لكنه لا يستطيع أن يتحمل الحرمان المادي. وكلما ازدادت حاجته المادية تحول ارتباطه الأيديولوجي إلى ارتباط لفظي وازداد ارتباطه الفعلي بالوضع القائم ورضوخه له».(٥٤)

ولايتوهم قارئ النص أن احتجاج الشاعر المصدر بعبارة «مولاي/ ليس إلى هذا الحد» احتجاج حقيقي. ففي دراسة شهيرة عن توابع اللغة وصف رومان چاكبسون تعدد وجوه التعبير في تدريب ستانسلافسكى للممثل في مسرح موسكو للفنون «الذي يسمح بتصوير نطاق واسع من الدلالات الانفعالية بالتضمن، وذلك من خلال التنوع شبه اللساني وحده، وبصرف النظر عن المحتوى الدلالي الظاهر للفظ»(٥٥)، حيث يتحكم التابع شبه اللساني «في تهالك» الذي يبلوره الأداء الصوتي للممثل في دلالة الفعل اللغوي «محتجاً» ويحوّله إلى قبول مهين يؤكد النص عبر عدم اعتراض الشاعر على تكرار الوصف ذاته «شيئاً متسخاً»، ورضوخه للأمر بالصمت «دعنا من هذا...»، وإقراره

في النهاية بحقيقة الوضع المخزى «أذكر يا مولاي».
وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن عبارة الملك «دعنا من هذا»، تذكرنا بقول القاضي أبي عمر ممثل السلطة للحلاج عند بداية حديثه عن الوجد الصوفي في المحاكمة الزائفة «صمتاً هذا كفر بين»، ويقول عشرين السيرة المتكرر للمسافر «دعنا من هذا الموضوع الآن»، ويقول السمندل للقرندل عند محاولته إيقاف تزييفه لوعي الأميرة «اصمت يا مجنون»، وبمنع الرقابة المتكرر لنشر مقالات الأستاذ الذي انتهى بسحب رخصة الصحيفة في ليلي والمجنون؛ حيث تصب هذه التلوينات المتنوعة في جرح واحد؛ يتمثل في حرص السلطة الديكتاتورية على غلق باب النقاش الحر.

إن الملك يستطرد في شرح طبيعة علاقته بالشاعر قائلاً:
أذكر أنك قلت بصوت متعثر:
حتى لايهزأ بي أصحابي الشعراء
ويقولون إذا اجتمعوا في مقهاهم إني أتسول
بالشعر

فضلاً عن أن النقاد يقولون بأن العصر...
يأنف من إزجاء الكلمات إلى أعتاب الأمراء
لغو مضطرب المعنى، لكني لم أبه له

فأنا لا يعنيني أن تمدحني كلمات تذهب في الريح
تمدحني أفعالي.. يمدحني التاريخ
لن أتسلل في أرض التاريخ كشحاذ يلتف بأسمال
مهترئه

وعليها بقع من سييء شعرك
ولهذا لم آبه لكلامك... (٥٦)

إن التوابع شبه اللسانية مازالت تعمل بقوة؛ فعبارة «بصوت متعثر» في بداية خطاب الملك تشير إلى محاكاة تهكمية لطريقة كلام الشاعر لحظة قدومه إلى البلاط، حيث تسخر هذه المحاكاة من الشاعر أولاً، ومن رأي المثقفين الأحرار والنقاد في الشعراء التابعين للسلطة ثانياً. وذلك قبل أن ينتقل الملك في هجومه من التهكم الساخر إلى السب الصريح «لغو مضطرب المعنى». ثم ينتقل الملك بعد ذلك إلى توضيح موقفه من كلام الشاعر السابق في فقرة يصدرها بقوله «لكني لم آبه له» ويختمها بقوله «ولهذا لم آبه لكلامك» في مسنحة لموقفه الديكتاتوري المتسلط الذي يصدر الأحكام الصارمة قبل إبداء الأسباب. أما الأسباب التي يعلنها الملك لرفض خطاب الشاعر والمثقفين فلا تتمثل في عدم الاقتناع بكلامهم الذي لا يملكون غيره فقط، بل تتمثل في عدم اقتناعه بجدوى الكلام عموماً في مقابل الأفعال الباطشة التي

تملكها السلطة الديكتاتورية.

وتصل المفارقة إلى قممتها في ختام المقطع عندما يستخدم الملك التصوير الشعري في السخرية من شعر المدح ومن الشاعر ذاته، مثبتاً أنه حتى اللغة في يد السلطة يمكن أن تكون سلاحاً باطشاً وإن كانت ليست أكثر من لغو وثرثرة فارغة في يد المثقف، فالخطاب يستمد قوته المهيمنة من قوة منتجة وقدرته على تحويله إلى أفعال.

إذن أى نوع من الشعر هذا الذى يريد الملك أن تطفح به بطن الشاعر؟

أنا لم أدخلك معيتى لتمدحنى
بل كى أسمع صوتاً يؤنسنى .. ينعشنى
يجعلنى أشعر .. أنى .. أنى ..
إنك تدرى أنى رجل تثقله الأعباء
حتى لا أجد الوقت لكى أستمتع بالدنيا
مثل العامة والدهماء
لم أك محتاجاً لقصائد مدح تتغنى بى
بل محتاجاً لقصائد حب، لتغنى لى، تخرج بى من أجواء
الإعياء
لتلقننا لى، وتلقننا للمحظيات

حتى تنعشنى.. هه.. تجعلنى أشعر أنى أرغب فيما يرغب فيه..

العامه والدهماء

وسألت، فقالوا:

إنك أبرع من يكتب شعر الحب الفائر

فبعثت إليك (٥٧)

إن غياب «خبر إن» من السطر الثالث في المقطع السابق «يجعلنى أشعر أنى.. أنى...» يعلن عن وجود فجوة صريحة فى البناء اللغوى للنص، و«الفرصة تكون سانحة لنا فى أن نطلق العنان لملكنا بإقامة ترابطات، وبملء الفجوات التى تركها النص نفسه» (٥٨)، فجملة أن ومعمولياتها - المذكور والمحذوف - مؤولة بمفعول به للفعل اللازم «أشعر»، وعلى هذا يكون ما يحتاجه الملك ليس شعر المديح الذى يدعم آله السلطوية الباطشة بل شعر يوقظ مشاعره الإنسانية التى حرص النص على تصديرها فى السطر السابق عبر الفعلين «يؤنس - ينعش». أما السطر التالى للحذف فيحتوى أيضاً على مفعول به مؤول من أن ومعمولياتها للفعل تدرى «إنك تدرى أنى رجل تثقله الأعباء» لكن خبر أن مذكور فيه، ويتمثل فى كلمة «رجل». حيث ترشح جدلية الذكر والحذف متضافرة مع عبارات «تثقله الأعباء - استمتع

بالدنيا - الإعياء - أرغب فيما يرغب فيه.. العامة والدهماء - شعر
الحب الفائر» أن الأمر يتعلق بضعف القدرة الجنسية للملك
الديكتاتور، وأنه يمكن للمتلقى أن يكمل فجوة النص على النحو
الآتى «يجعلنى أشعر برجولتى»، وهو إكمال يرشحه النص بقوة
تقترب من حد التصريح به عبر التركيب البنائى، وعبر التكرار
الخبيل لكلمة «أنى»، وعبر النقاط الشاردة بعد الفعل يرغب
«يرغب فيه...»، وعبر السباب العاجز لمن يملك القدرة «العامة
والدهماء».

الشاعر: معذرة يا مولاي

لكنى قد لقنت الأخرى كلمات مبتكره

قد ترضى رغبتك الملكيه

الملك: قد.. قد.. دوماً قد

لا شىء مؤكد

سنرى.. أنت تعالى

«تدب الحياة فى المرأة الثانية، ويرتفع صوت موسيقى

الرقص، يتأملها الملك، ثم يعود إليه تهله، ويبدأ فى مراقبتها،

وتصاحب المرأة الموسيقى بصوتها المنغم»:

الشاعر: «ملقنا الملك فى صوت خفيض»

يتنزل صوتك مثل رنين الجرس الفضى المتفرد

يتقطر من برجٍ متشعٍ بمروج الغيم الزرقاء
الملك: يتنزل صوتك مثل رنين الجرس الفضى المتفرد
يتقطر من برجٍ متشعٍ بمروج الغيم الزرقاء
المرأة الثانية: يغدو أصفى حين يغرد فى فضة أعطافك
يغدو مكتوماً ونقياً كصدى قطرات الخمر الوردية
حين تفيض علي وجه الكأس البلورية
خذنى.. يا مولاي
الشاعر: «متدخلاً.. وقد أفزعه ما صنعتة المرأة»
لا.. لا.. قد ضاع المشهد
نسيت هذى المرأة أجمل ما فيه
سامحنى يا مولاي (٥٩)

إن فعل تلقين الشاعر أبيات الحب للملك تختلف نوعيته عن
فعل تلقينه أبيات الحب للمحظيات؛ فبينما يندرج الفعل الأول
تحت بند تبعية الشاعر للملك ومحاولة إرضائه، يندرج الفعل
الثاني تحت بند سلب الشاعر لوعى الراقصات ومحاولة
تشويئهن. لهذا لم يكن غريباً ألا يحفظ الملك الأبيات ويُسَخَّرُ
الشاعر مرة أخرى ليلقنها له، وألا تتذكر المرأة بقية الفقرة
الشعرية زائفة العواطف.

وإذا نظرنا إلى المقطع الحوارى السابق سنكتشف أنه يبدأ

بقول الشاعر «معدرة يا مولاي» وينتهي بقوله «سامحنى يا مولاي»، حيث يعد هذا الاعتذار المتكرر بعد الإهانة البالغة التي وجهها الملك له، إشارة واضحة إلى هيمنة الملك على الشاعر التي تمتد لتطول كل من في القصر بصورة أبشع، كما يظهر في إشارة العرض التالية التي تغلق المشهد العبثي المصطنع لمحاولات إحياء رجولة الملك المفقودة.

«يلتفت الملك للمرأة الثالثة، وحين يهم باستدعائها، وتوشك الحياة أن تدب فيها يدخل المنادى الملكى، وهو قزم أحذب، معلنا بصوت وصدى معاً».

المنادى: يا مولاي.. لاي.. لاي.. الخياط الملكى.. كى.. كى..
يسْتَأْذَنُ أن يدخل.. خل.. خل.. كى يعرض يا
مولاي.. لاي.. لاي..

بعضاً من .. من .. من..

الملك: يكفى.. يكفى.. فليدخل (٦٠)

فإذا كانت «السمات الجسمانية للممثل تكتسب دلالة علي خشبة المسرح» (٦١)، وبخاصة عندما تكون شاذة ومتعمدة؛ فإن صلاح عبد الصبور يحرص علي أن يكون المنادى قزماً أحذب ينادى بصوت وصدى معاً، حيث «تنتج التعبيرية الخاصة بالتلفظ المسرحي عبر المبالغة في استخدام الكود شبه اللسانية. فالممثل

المسرحي الكفاء يمكنه أن يعتمد علي رصيد واسع النطاق من تلاوين الشواهد الصوتية النمطية المقولية»^(٦٢)، وبخاصة عندما يتعلق الأمر «بالشخصيات الثانوية التي تبدو أكثر قابلية للوسم النمطي من الشخصيات المركزية التي تكون أكثر واقعية وشبهاً بشخصيات الحياة العادية»^(٦٣).

أما الدلالة السيميولوجية لهذا الوسم فتتمثل في أنه قزم أحذب بالطبع في بلاط الملك الديكتاتور، «فدلالة التكوينات، كدلالات الألوان والكلمات، ترتبط بثقافة ما. فتصغير حجم فرد ما في الرسم - أو في التشكيل الجمعي للعرض - قد يدل علي هبوط منزلته الاجتماعية»^(٦٤). وهو صوت لأن وظيفته الرئيسية هي الكلام (منادى)، لكنه لا ينطق إلا بما يقوله الملك فقط لذلك فهو صدى أيضاً، كما سنرى في هذا المشهد العبثي الطارئ الذي يتلاعب فيه الملك بالمنادى والجارية قبل دخول الخياط.

الملك : لحظة

اسمع يا بهلول

هل لك زوجة؟

المنادى: لا أملك ما ينفع للزوجة يا مولاي

الملك: " تملك قريبك منى

المنادى: ما يعنى الزوجة حين يجن الليل،

وتقترب الساق من الساق، ويدعو الميل الميل

هو قربي منها

لاقربي من مولاي

الملك: «ضاحكاً، ومشيراً للمرأة الثانية، التي تتحرك نحو

المنادى فى فتور حين تسمع حديث الملك»

بهلول

خذ هذى المرأة زوجاً لك

وسترضى عنها حين تزول الكفه

وتحل الألفة

المنادى: لن ترضى هى عنى يا مولاي (٦٥)

إن الخطاب الجنسى الذى مازال مسيطراً على لغة الحوار،

يتضافر مع شعور المنادى - الذى يظهر أمام المشاهد فى صورة

قرزم أحذب - بضالة شأنه أمام نفسه أيضاً لعدم قدرته الجنسية،

ومع مشهد محاولات إحياء رجولة الملك المفقودة السابق، فى

تصدير مشهد المواجهة القادم بعد قليل بين الملك العنين والملكة

الحاملة بالطفل، حيث يكشف المشاهد عندئذ أن قامة الملك

الديكتاتور الشامخة تعادل قامة القرزم الأحذب فى حقيقة الأمر لولا

البطش المتغطرس وتزييف الوعي، الذين نشاهد تجلياتهما فى بقية

هذا المشهد وفى مشهد الخياط الذى يليه قبل مواجهة الملكة.

الملك: زوج عبدى هذا من جاريثى تلك

القاضى: مولاي!

قد يذكر مولانا قانوناً أصدره مولانا

يقضى ألا ينعقد العقد سوى فى بيت العدل

الملك: ما هذا يا قاضى السوء

ما دمت أنا صاحب هذى الدولة

فأنا الدولة.. أنا ما فيها، أنا من فيها..

أنا بيت العدل، وبيت المال، وبيت الحكمة

بل إنى المعبد والمستشفى والجبانة والحبس

بل إنى أنتم، ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو فى صور

منبهمه

وأنا جوهرها الأقدس

«مشيراً لنفسه»

فلينعقد العقد.. ببيت العدل (٦٦)

يلاحظ المتلقى أن جملة الملك الأولى تتفجر بنيتها اللغوية

بالديكتاتورية المفترطة، حيث يتضافر تصديرها بفعل الأمر

«زوج»، مع إضافة ضمير المتكلم لكلمتى «عبدى - جاريثى» التى

يوحى بامتلاكه لهما، ومع الاستخدام المكثف لأدوات التأشير

المسرحى هنا والآن «هذا - تلك - الآن»، فى تحويل الجملة من

السياق الحوارى التداولى - وبخاصة أنه لم يستشر أصحاب الشأن - إلى نطاق الأمر السلطوى القاطع الذى لا يقبل التمهل مقترباً من دائرة «كن فيكون».

والقاضي بالطبع لا يقدر على المعارضة ولا ينويها، بوصفه الخادم المطيع الذى يحرص على تكريس مظاهر العدل الزائف، لكنه يُذكرُ الملك بما أصدره من قرارات شكلية لإتمام إجراءات الزواج، دون التحفظ على فكرة تزويجه العيثية لطرفين لا يرغبان فى الزواج أساساً.

أما الملك الديكتاتور فلا يقبل مجرد تذكيره بما سنه هو من قواعد وقوانين، فهو قاعدة إطلاق قوانين متحركة، وعلى الجميع التقاط القوانين والأوامر الجديدة وتطبيقها فوراً بصرف النظر عن تعارضها مع ما سبقها منذ لحظات، كما سنرى فى نهاية المشهد. لذلك فهو يجابه القاضي بالاستفهام الاستنكارى المتضمن السب المباشر أولاً «ما هذا يا قاضي السوء؟»، ثم يستخدم سيلاً من ضمائر المتكلم المفرد الظاهرة المتصدرة للجمل بوصفها مبتدأً نحويّاً - أو اسم إن - وخبراً دلاليّاً أيضاً فى الوقت ذاته «أنا الدولة - أنا ما فيها - أنا من فيها - أنا بيت العدل - إنى المعبد - إنى أنتم - أنا جوهرها»، حيث تنتهى هذه المتوالية الهابطة من العام إلى الخاص شريحة للقاضى الغبى

مدي هيمنة الملك علي الأشياء والناس مهما كانت مراكزهم، بإعلان الملك أنه جوهر الحياة الأقدس الذي لا يفنى ولا يستحدث، على الرغم من أنه الشخصية الدرامية الوحيدة التي ستموت في نهاية الفصل الأول، في إشارة ساخرة من النص إلى زيف قوة هذا الحاكم المنهار المتخاذل.

إن الملك ينتقل في إثبات فكرته من استخدام العلامات اللغوية فقط، إلى استخدام العلامات الحركية أيضاً، حيث تعمل إشارته لنفسه قائلاً: «فلينعقد العقد.. بيت العدل» على دمج ذاته الإنسانية المتمثلة في الإشارة الحركية مع المكان «بيت العدل» المتمثل في العلامة اللغوية، في تضافر سيميولوجي يؤكد هيمنته المطلقة، فكلما زاد تنازل الرعية كلما زادت مساحة الطغيان كما رأينا في مسافر ليل، وكما سنرى الآن.

القاضي: ما أروع هذى الفتوى يا مولانا الأعظم

لا أدري كيف تولت عن ذهني المعتم

إنك تغدونا دوماً بلطائف فطنتك الفقهية

سأسجل هذى الفتوى في أوراقى

وسأكتب عنها بحثاً في موسوعتى التشريعية

«يسحب أوراقه»

الملك: يا قاضى السوء

قبل الملق الشفاف كبصقة سوقى
افعل ما قلت، واخل التسجيل لما بعد

القاضي: أمرك.. يا مولاي

«ينظر إليهما، ثم يستدنيهما، ويقول»

كونا زوجين

كونا زوجين

كونا زوجين(٦٧)

فإذا كان «المفكر العميل قد يكون فقيها أو علمانياً، ولكن أهم دور له في خدمة الحاكم هو إضفاء الشرعية أو تلفيقها وهو (داعية) أو (دعائي) أو مبرر لسياسات الحاكم»(٦٨)، حتى وإن تمثلت في مجموعة من التبصرفات العبثية؛ فإن هذا التملق المجوج الذى ساعد على إصابة الملك بجنون العظمة، قد أدى إلى مزيد من الإهانة للقاضي الذى تحول إلى سوقى وتحول كلامه إلى بصاق عبر التشبيه الشعري.

إن الزواج العبثى قد تم، ولكن ماذا يريد الملك حقاً؟
إنه يريد أن يريد فقط، فى مسرحة حية للديكتاتورية المطلقة.
الملك: يا بهلول.. عد يا بهلول

«لنفسه»

إيه.. لولا ضعفى نحو القيم التشكيلية

التكوين ردىء.. مملوء بالأخطاء الفنية

يا قاضى السوء

افصل بينهما، وانحفظ هذى المرأة للخياط

فهو طويل القامة، نوعاً ما

القاضى: «يوقفهما أمامه، وينظر إليهما قائلاً»

كونا منفصلين

كونا منفصلين

كونا منفصلين

الملك: اذهب يا بهلول، وناد الخياط(٦٩)

فقد عدل الملك عن فكرة تزويج المنادى بالجارية، التى عدل من أجلها عن تنفيذ القانون، متحججاً بـعلة تشكيالية صرف، تبدو كأنها نابعة من ذوق فنى رفيع، وإن كانت فى حقيقتها تنتمى إلى دائرة الوحشية عبر العبث السافر بمصائر البشر وإهدار إنسانيتهم الذى سنشاهد مزيداً منه فى المشهد التالى.

فـالخياط يدخل قاعة العرش متزلفاً ذليلاً فى هذه اللحظة

ليهدى للملك قطعة نادرة من المخمل الأبيض، يعرضها عليه فى أسلوب تصويرى مطول يعتمد على الخطاب الجنسى أيضاً -لتصدير مشهد مواجهة الملك العنيد مع الملكة القادم - بصورة فجأة تدفع الملك لأن يقول له فى نهايته:

المهنة خياط
واللهجة لهجة نخاس أو قواد
أرنيها

الملك: «وهو يغالب إعجابه»
لا بأس بها، والتصميم
الخياط: هو ذا.. يا مولاي
الملك: لكنى أوشك أن أنسى فى غمرة ترثرتك
أن اللون الرسمى هو الأزرق
الخياط: ولماذا لا تجعله الأبيض يا مولاي
من بدء العام القادم؟ (٧٠)

إن الملك الديكتاتور يحرص - عبر إشارة العرض - على إخفاء إعجابه بالقطعة فى إشارة سيميولوجية إلى إصراره على عدم تقريب الفجوة النفسعاطفية بين السيد والرعية ولو ميليمترات شحيحة، وذلك قبل أن يتم تمطيط الفعل المسرحى حتى نهاية المشهد تأسيساً على ثلاثة محاور متضمنة فى الفقرة التالية، وسنقوم بتحليل كل محور منها بمفرده، وهى: اختيار اللون - اختيار التصميم - فكرة تغيير اللون الرسمى، حيث «يلفتنا تركيز الكاتب على التافه من الأقوال والأفعال وتعهد تضخيمها هادفاً إلى إبراز السلطة فى مظهرها البشع الزائف، حتى يثير لدى

المتلقى نفوراً ويحمله على الثورة عليها»^(٧١). وبخاصة أن التكنيك
الفنى لبناء النص يعتمد على الدائرة السيبرنطيقية للمسرح،
ويشرك الجمهور فى اختيار نهايته.

١- اختيار اللون:

إن فكرة اختيار اللون الرسمى المناسب للمرحلة - الذى
يتطابق مع لون الثوب الملكى بالطبع - ترتبط داخل النص بفكرة
اختيار شعار المرحلة، التى ترتبط بدورها بفكرة تزييف الوعى،
كما يتضح فيما يأتى:

الملك: منذ متى كان اللون الأبيض لون الدولة؟
المؤرخ: فى أول مائتى عام من حكمك يا مولاي
«هامساً للملك»

أعنى فى العامين الأول والثانى
كان شعار الدولة فى ذاك الوقت
«البس ثوباً أبيض»

«يغديو قلبك أبيض».

الملك: لم أبدلناه؟

المؤرخ: دعنى أسأل أوزاقى يا مولاي

.. كنا عندئذ ندعو للنسيان الأبيض

ولطرح الماضى فى الأكفان البيضاء

ومواجهة الأيام القادمة بفكر أبيض

الملك: ماذا اخترنا بعدئذ من ألوان؟

المؤرخ: «ناظراً في أوراقه»

اللون البنى

كان شعار الدولة فى ذاك العهد

«البس ثوباً بنياً»

«تصبح رجلاً وطنياً»

لم يقدر بعض العامة أن يرتفعوا للحظات التاريخية

أن يدعوا الأيام الميتة فى مثواها، ويعيشوا للغد

وتمثل هذا فى بعض العجزة من فئران الكتب

الصفراء،

ومنقسمى الشخصية

فدعونا للحقد على الماضى، لم نك نبغى حقداً أسود

فالماضى أهون من أن يملأ قلباً بالحقد

وطالبنا منهم حقداً بنياً

الملك: ومتى اخترنا اللون الأزرق؟

المؤرخ: فى القرن الماضى يا مولاي

«هيامساً للملك»

أعنى فى العام الماضى يا مولاي (٧٢)

فإذا كان «التغير الثقافى - بخاصة فى مراحل التغير الاجتماعى الحاد - يكون عادة مصحوباً باتساع فى مدى السلوك السيميوطيقى، وتعد من هذا القبيل توجيهات بطرس الأكبر ١٦٧٢ - ١٧٢٥ فى روسيا التى تضمنت حتمية ارتداء الملابس على النمط الغربى وفقاً لقواعد وقوانين محددة بعد أن كان ارتداء الملابس الروسية التقليدية أصلاً»^(٧٣)؛ فإنه لا يوجد فى مسرحيتنا أى مساحة من التغير الاجتماعى أو الثقافى الذى يقتضى تغير السلوك السيميوطيقى، حيث يستمر الحاكم ذاته فى حكم بلاده بالطريقة الديكتاتورية نفسها، وهنا يبرز دور المثقفين العملاء فى تلفيق الشعارات الكاذبة التى تعمل على تزيف وعى الشعب وإيهامه بأن ثمة تغيرات مرحلية تحدث على الساحة السياسية من أجل الاستمرار الأبدى لرجال السلطة فى الحكم.

وهؤلاء «المثقفون الذين يصوغون المنفعة فى قوالب من القيم هم (خونة الثقافة)؛ حيث إن الهيمنة الأيديولوجية على كل المجتمع هى السبيل الوحيد لفرض السلطة، وهنا يصبح المثقف أجيراً شقيماً»^(٧٤). وفى مقابل هؤلاء لا يسمح الحاكم الديكتاتور بظهور المثقفين الأحرار الذين يستطيعون أداء رسالتهم التنويرية الكاشفة لتزيف الوعى، فهم مهمشون، عاجزون يعمل الإعلام

السلطوي العميل على تشويه صورتهم وإلصاق التهم بهم: «بعض العجزة من فئران الكتب الصفراء، ومتقسمي الشخصية».

وتجدر الإشارة إلى أن تزيف الوعي في هذا المشهد يبدأ من التاريخ ذاته، حيث يحرص المؤرخ الرسمي - الذي أخبرتنا المرأة في مفتتح المسرحية أنه قد أثبت في بحثه أن هذا الملك هو الملك الوحيد في تاريخ المملكة - علي العبث بالتاريخ عبر تحويل السنة إلى قرن، والكاتب يجعله يصرح بالزيف في صوت مرتفع ويهمس للملك بالحقيقة، في مسرحية حية توضح للمتلقى أنه «في ظل الأنظمة القمعية الاستبدادية تتحول اللغة من أداة للتخاطب والتعريف بالحقيقة إلى أداة قمع وتضليل، وذلك عن طريق التلاعب بما تحمله من شحنات دلالية، وجعلها تعبر عن غير ما تعنيه وتدل عليه؛ أي عن غير الواقع»^(٧٥). فاللغة «تلك الأداة والواسطة الأساسية التي عبرها ترتقى الممارسة الاجتماعية إلى الوعي، ويقبض للإنسان أن يعبر عن نفسه وينحش عنها، تلك الوسيلة، المتوسل بها لتعرية الاستلاب، قد أصبحت داعمة للاستلاب ومستلبة هي نفسها» كما يقول لوقيقر.^(٧٦)

وإذا كان صلاح عبد الصبور يعلن عن موقفه النفسي من تزيف الوعي قائلاً: «بالنسبة لي فإن هناك أشياء تصيبني في

المقام الأول، لأنها تصيبني بشكل حاد، وتصبح جزءاً من جراحى الشخصية: التخليل مثلاً واستعمال الكلمات فى غير معانيها، كل ما تسميه الكذب الروحى شىء مؤسف ومثير للألم. وبعد ذلك نجد القهر وكل ما يأتى ويندرج تحت الخداع الروحى»^(٧٧)؛ فإن هذا الموقف النفسى من تزييف الوعى ينعكس بوضوح فى إبداعه المسرحى كله وليس فى هذا النص المصعب فقط.

ففى «مأساة الحلاج» يضلل القاضى أبو عمر عميل السلطة الرعية، ويجعلها تحكم على الحلاج المثقف بالباطل، ويحاول ابن سريج، - المثقف الحر - كشف الزيف لكنه لا يقدر. وفى «الأميرة تنتظر» يضلل السمندل الأميرة/ الوطن ويخدعها باسم الحب للاستيلاء على السلطة أولاً، ثم يحاول خداعها مرة أخرى، مصوراً النكسة فى صورة نصر للاستمرار فى الحكم ثانياً، لكن القرنديل، المثقف يتمكن من قتله وكشف الزيف فى اللحظة المناسبة. وفى «ليلى والمجنون» تستمر السلطة فى تزييف وعى الشعب عبر كتابات المثقفين العملاء فى الصحف، وتحاول مجموعة الصحفيين الثوريين إيقاف هذا الكذب، لكن السلطة تتفنن فى صنور البطيش بكل فرد من أفراد المجموعة قبل إغلاق الصحيفة وسحب رخصتها. أما فى «مسافر ليل» فتتنوع أشكال

تلاعب عامل التذاكر/ السلطة بوعي الراكب/ الشعب عبر إنكاره
لابتلاع التذكرة، وتغييره المستمر لاسمه، ونسب بيت الشعر لغير
صاحبه، واتهام الراكب فى جريمة ارتكباها هو، والراوى/ المثقف
لايجرؤ على محاولة فضح هذا الزيف على الرغم من أنه يراه
ويرصده فى وعى يقظ.

٢ - اختيار التصميم:

ترتبط فكرة اختيار التصميم داخل هذا المنظر بمسرحية
الهيمنة المطلقة. المهينة للملك على الحاشية، التى بدأت بالقاضى
ثم المؤرخ الرسمى وها هى تصل إلى الوزير ذاته.
الملك : أقدم وانظر.. شاركننا الرأى

هذا الزر.. أليس من الأنسب أن يرتفع من الصدر
حتى قرب الرقبة

ما هذا.. تطريز.. لا.. لا..

بل إن الأنسب أن ينتقل من الجيبين إلى الكمين
هذا يجعله أجمل.. ما رأيك.. قل لى.. ما رأيك

الوزير: «بعد طول تمعن»

الرأى لمولائى

الملك: أيهما أفضل.. الجيبين أم الكمين؟

الوزير: ما قد نطق به مولائى

الملك: أوه.. أنت غبى.. عد لمكانك

ذكرنى يوماً أن أصدر لك

أمرى أن تقتل نفسك

الوزير: سأذكر مولاي^(٧٨)

فهذه هى الإبانة المسرحية للشورى الزائفة فى بلاط الحاكم الديكتاتور، فحتى أتباعه الذين يستشيرهم لايجرؤون على الإدلاء برأيهم خوفاً منه. وإذا كانت «لحظة الكلام هى اللحظة الوحيدة فيما يبدو التى يكون فيها الشكل والمعنى حاضرين فى الوقت نفسه»^(٧٩) كما يقول دريدا؛ فإن سب الملك للوزير على خشبة المسرح قائلاً له: «أنت غبى» يعد إبانة مسرحية أيضاً لبطش هذا الحاكم الديكتاتور بحاشيته. هذا بالإضافة إلى أن أمر اختيار موضع الزر والتطريز فوق الثوب الملكى فى جوهره أمر تافه لا يستحق المناقشة فى مجلس شورى، لكنه يمثل فى المستوى السيميولوجى إشارة واضحة إلى اهتمام السلطة الديكتاتورية بالشكل الخارجى الدعائى الذى يبرزها فى أفضل صورة، دون الاهتمام بعلاج المشكلات الحقيقية التى يعانى منها الوطن والشعب.

٣ - فكرة تغيير اللون الرسمي:

ترتبط فكرة تغيير اللون الرسمي للدولة إلى اللون الأبيض التي اقترحتها الخياط على الملك بتأكيد حرص السلطة الديكتاتورية على المظهر الشكلي، حيث يقرر الملك قتل الخياط جزاء له على هديته، في مفاجأة درامية عبثية يبررها بما يأتي:

لا شأن لسخطي أو لرضائي في هذا الأمر

بل هذا من تدبير شئون الدولة

إنى أنزع مضطراً هذى الرأس المبتذلة

رأساً لا ثمن لها، كي أحمي أغلى ما نملك

وهو جلال الملك

لا أرضى أن تخرج من هذا القصر

مملوءاً باطنك الفارغ بفقايع الفخر

تتصور أنك ألهمت الملك - أنا - تغيير شعار الدولة (٨٠)

فعلى الرغم من أن الخياط هو الذي اقترح الفكرة أمامنا، فالملك يحرص على تزييف وعيه ووعينا أيضاً عبر قوله: «تتصور أنك ألهمت الملك - أنا - تغيير شعار الدولة»، حيث يقف الضمير البارز المنفصل «أنا» متفرداً ومؤكداً واحدية الملك ووحدانيته أيضاً عبر زعمه أن «جلال الملك» هو أغلى شيء، وأن روح الخياط وأمثاله من الفنانين والبسطاء تهون في سبيله دون سبب،

أو قل بسبب تزلفهم إلى السلطة ومحاولة تقربهم إليها، وكلما زاد التنازل كلما زادت الديكتاتورية.

الخياط: يا مولاي

ارحم ضيعة أطفالي الخمسة

هم بعض عبيدك يا مولاي الطيب

ارحمني من أجلهم.. يا مولاي.. أتوسل لك

أتمسح في قدميك ككلب

الملك: أه.. لولا ضعفي نحو الأسرة

يدمي قلبي مثلك، لكن يدعوني الواجب

أن أنفذ رأيي

أه.. لولا ضعفي نحو الواجب (٨١)

إن تزلف الخياط المتوالى المستكين للملك الديكتاتور في هذا المشهد، يذكرنا بتزلف الراكب المتوالى المستكين لعامل التذاكر الديكتاتور الذي يبدأ بقوله: «اجعلني سرجاً لجوادك - فرشاة نعلك - فحاماً في خمامك»، وينتهي بقوله:

اجعلني حامل خفيك الذهبيين

لكن لا تقتلني.. أرجوك (٨٢)

أما إجابة الملك الديكتاتور التي يصيغها في خطاب منسق خادع، ظاهره فيه الرحمة وباطنه من قبله العذاب، فتذكرنا بقول

عامل التذاكر عند مواجهة الراكب له بابتلاعه للتذكرة:

حقاً، قد تأسرني خفة ظلك

لكن بحدود

فالواجب سيظل هو الواجب (٨٣)

حيث ترتبط صورة الحاكم الديكتاتور لدى صلاح عبد الصبور بالمظهر الثعباني الخادع، الذي يذكرنا أيضاً بقول عشرينى السترة فى محاكمته الزائفة للراكب على جرم لم يرتكبه «حقوق فى رحمة واضرب فى عنف»، وذلك من أجل المحافظة على مظهر الديكتاتورية وقوتها الباطشة التى تسمى فى خطاب السلطة باسم الواجب.

وقد تفتق ذهن الملك عن حل عبقرى للمشكلة يتمثل فيما يأتى:
واتتنى فكرة

يا جلاد.. أطلق رأسه

وانزع أصل لسانه من حنجرتة

حتى تنجو الدولة من ثرثرتة (٨٤)

حيث يعد هذا الحل فى جوهزه أيضاً فعلاً مسرحياً سيميولوجياً يشير إلى حرص السلطة الديكتاتورية المفرط على حجب الحقائق ومنع النقاش الحر، وبقدر نجاح السلطة فى تنفيذ هذه الأفعال الوحشية الباطشة يكن شعورها بالارتياح والاستقرار.

أه.. شكراً يا رب
مَنْ الله علينا بالرأى الصائب
والآن

يا أصحابي
كم أنهكنا تدبير شئون الدولة
أستأذنكم أن أمضى للغرف الملكية
كى ألقى زوجتى المحبوبة^(٨٥)

ولا شك فى أن المتلقى - المدعو للمشاركة فى الفعل المسرحى
عبر بنية النص الفنية حتى لا يسقط فى براثن تزيف الوعى -
سيراجع مع نفسه «شئون الدولة» التى أرهقت الملك، والتى
تتمثل فى: «مراقصة الجوارى - تزويج المنادى وتطليقه - قبول
هدية الخياط وقطع لسانه بعد ذلك»، ليكتشف أن العبث الساخر
الذي يفضح الزيف، يهيمن على الجزء السابق من المسرحية عبر
التناقض المستمر بين أقوال الملك وأفعاله، و«من المؤكد أن
مقداراً مهماً من متعة المتلقين ينتج عن جهدهم المتواصل لكشف
المبادئ المعمول بها»^(٨٦) داخل العرض والنص أيضاً؛ وذلك «لأن
القراءة تكون ممتعة فقط عندما تكون فاعلة وإبداعية». ^(٨٧)

إن الملك قد قرر أن ينتقل من قاعة العرض إلى غرفة الملكة،
ويمكننا هنا أن نلاحظ وظيفة سيميولوجية أخرى لاستخدام

تحولات الإضاءة غير التصدير الذى قابلنا فى مسرحية «الأميرة تنتظر» وهى التعبير، كما يتبدى فى هذا المقطع المتصل بإشارة العرض:

الملك: «للحاشية»

أما أنتم

فابقوا فى هذا الركن إلى أن أهبط

قد تخطر فى بالى فكره

أو أحتاج إليكم فى أمر

«يخفت الضوء فى قاعة العرش، بحيث يبدو رجال الحاشية كأنهم أشباح، ويتقدم الملك بمصاحبة الموسيقي الناعمة إلى الدرج المفضى للغرف الملكية ويفتح باباً فى قمته، ثم يدخل إلى غرفة نوم الملكة التى تتموج الآن بالإضاءة الشاحبة.

الملكة ترقد على سرير رمادى الأغطية، وقد أسندت رأسها إلى وسادة رمادية أيضاً، وتهدل شعرها على جانبى وجهها الشاحب الذى زادت الإضاءة شحوباً. وتوحى نومة الملكة وهيأتها بأنها مريضة أو مقعدة.

لا تدهش الملكة لدخول الملك، ويبدأ الملك فى التخفف من بعض ملابسه، ثم يجلس على مقعد مجاوز للسرير، ويتغير صوته الذى عرفناه فى المشهد السابق إلى صوت رقيق ودود» .

الملك: معذرة، يا نجمى الأوحـد

يا كوكبى الغافى فى عليائه

هل أبطأت قليلاً، شغلتنى عنك أمور الحكم (٨٨)

يلاحظ أنه لا يوجد تباين جوهري فى درجة الإضاءة بين قاعة العرش (ضوء خافت) وحجرة نوم الملكة (ضوء شاحب)؟ حيث إن الإضاءة هنا لا تقوم بوظيفة التصدير الجاذب لانتباه المشاهد إلى عنصر لافت يتفوق على العناصر الأخرى المشاركة فى العرض، بل تقوم بوظيفة التعبير عن الموقف الدرامى المائل فى المكانين معاً.

ففى قاعة العرش تحول الإضاءة الحاشية من شخصيات إلى أشباح، وكأنها تتوغل فى أعماقهم كاشفة لجوهر علاقتهم بالملك الطاغية.

وفى غرفة نوم الملكة تتضافر مع اللون الرمادى ومكياج الملكة فى تعميق إحساس المشاهد بالشحوب المعبر عن اليأس من ميلاد الطفل/ المستقبل.

ولكن لماذا لم يقم صلاح عبد الصبور بتعتيم قاعة العرش من أجل تصدير فعل التمثيل الدائر فى غرفة الملكة؟

يمكن لهذه الإشارة الضوئية السيمائية التى اختارها صلاح عبد الصبور أن تشي للمشاهد بأن نيل الملك لرضا الملكة/

الوطن هو الوسيلة الوحيدة للبقاء في قاعة العرش/ الحكم، فما كان من صلاح عبد الصبور الذي يريد أن يشي للجمهور بهذا المعنى إلا أن يصل بالضوء/ العلامة بين الوسيلة (غرفة الملكة)، والغاية (قاعة العرش).

ويجدر بنا ملاحظة أن العناصر التي تضمنتها إشارة العرض السابقة كافة تقوم في هذا المشهد بذات الوظيفة التعبيرية التي تقوم بها الإضاءة كما يتضح من التحليل التالي؛ حيث «لا يمكن أن نختزل الدلالة المسرحية في مجموعة تقتصر العلاقات فيها بين حامل العلامة ومعناه على علاقة حامل - علامة واحد بمعناه».(٨٩)

(١) الديكور: أ - المبنى: غرفة الملكة في الجزء العلوى من المسرح، ودخولها يستلزم الصعود على الدرك، حيث يبقى الوطن دائماً أسمى وأبقى من أى حاكم أو أى قاعة عرش.

ب - الأثاث: حجرة نوم/ سرير للدلالة على ضعف الملكة/ الوطن في ظل هذا الحاكم الطاغية.

ج - اللون: إذا كانت الألوان «عوامل مهم من عوامل خلق الجو المناسب بما تضيفه من قيم جمالية، ويختلف هذا التأثير باختلاف سخونة أو برودة ألوان الضوء،

ففى الحالة الأولى يتحقق الوضوح ويغيب التأثير
الانفعالى والعاطفى، بينما فى الحالة الثانية يغيب
الوضوح وتسود التأثيرات الدرامية؛ إذ توحى
الظلال بمعان غامضة وتضفى جواً من التوتر
والقلق»^(٩٠)؛ فإن غلبة اللون الرمادى (سرير
رمادى - وسادة رمادية) تعبر متضافرة مع (تماوج
الإضاءة الشاحبة) و(مكياج الملكة الشاحب) عن
يأس الملكة/ الوطن من الحصول على الطفل/
المستقبل من هذا الملك العاجز.

(٢) الملابس: يخفف الملك بعض ملابسه الرسمية عند دخوله
غرفة الملكة إشارة إلى أن حقيقة عجزه تتبدى
عارية أمامها فى مقابل مظهر القوة الزائفة فى
قاعة العرش من جهة، ودلالة على أنه يفقد أمام
الملكة/ الوطن مصداقيته فى الحكم/ الملابس
الرسمية نظراً لعدم قدرته على صنع المستقبل من
جهة أخرى.

(٣) المكياج: (تهدل شعر)، (وجه شاحب) كناية عن ضعف
الملكة. ويتضافر المكياج مع الديكور/ اللون
والإضاءة الشاحبة فى الدلالة على يأس الملكة/

الوطن من الحصول على الطفل/ المستقبل من هذا
الملك العاجز.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن شحوب الوجه يعد في الواقع من
العلامات الطبيعية التي ترتبط فيها العلة / المرض بالمعلول/
اصفرار الوجه مباشرة دون تدخل خارجي (مؤشر)، لكن الأمر
ليس كذلك في المسرح؛ حيث يتبدى لنا الاصطناع البين للعلامة
الطبيعية من خلال المكياج. فاختلاف السياق يؤدي إلى
الاختلاف النوعي للعلامة، فما هو علامة طبيعية في الواقع،
يتحول إلى علامة مصطنعة في المسرح، ولهذا «فظواهر المسرح
تقوم بوظيفة الدل ما دامت علاقتها بما تدل عليه متعمدة». (٩١)

(٤) الحركة: أ - الملكة: الفعل: رقود على السرير، حيث (توحى
نومة الملكة بأنها مريضة أو مقعدة) وهو يرسخ
ذات الدلالة السابقة.

رد الفعل: (لا تدهش الملكة لدخول الملك) حيث يدل عدم
الدهشة/ الحركة على رمادية شعورها نحوه،
للأسباب السابقة نفسها، ويشى بالدلالة ذاتها.

ب - الملك: (صعود إليها) و(جلوس إلى جوارها) دلالة على رغبته
العارمة في التودد للملكة/ الوطن خفاظاً على
بقائه في السلطة / الحكم.

جـ - العلاقات البونية بين الشخصيتين: (إلى جوارها) وهى المسافة الحميمة، كما يوحى الفعل (يجلس) بالرغبة فى استمرار المسافة الحميمة بين الملك والملكة لذات الدلالات السابقة.

(٥) الموسيقى: (ناعمة) وهى تعبر عن عاطفة الملك نحو الملكة/ الوطن/ الاستمرار فى الحكم من جهة، وتصدر فعل صعوده إلى غرفة نوم الملكة حيث الصراع الدرامى الحقيقى من جهة أخرى. فالعلاقة ملك/ حاشية/ شعب تسير فى خط مستقيم بفعل طغيان الملك، أما علاقة ملك/ عاجز ملكة/ مستشرفة لطفل المستقبل فهى بؤرة الخطوط المتقاطعة وجوهر الصراع.

(٦) الإلقاء: تغير فى الأداء الصوتى إلى الرقة والود، تعبيراً عن عاطفة الحب، ومنزلة الضعف/ العجز، ورغبة الاستعطاف، «فالتعبير عن المواقف والمشاعر يكون مكوداً عندما يكون اختيار المؤشرات الصوتية معنياً بذلك». (٩٢)

(٧) الإضاءة: تحول (بمفردها) الحاشية إلى أشباح، وتؤكد متضادة رمادية الغرفة/ اللون، وشحوب الملكة/

المكياج. فالممثل «ليس هو العنصر المرئي الوحيد على خشبة المسرح، بل هناك وحدات المناظر وقطع الأثاث، بل هناك المكياج والملابس والإكسسوار، وللإضاءة أثرها المباشر على كل عنصر من هذه العناصر. وعلى قدر نجاح فنان الضوء في عمل التوليفة المناسبة بين هذه العناصر والممثل، على قدر ما يصبح التكوين النهائي للصورة المرئية مريحاً للمشاهد ومقنعاً له ومؤثراً فيه».(٩٣)

وتجدر الإشارة هنا إلى ملاحظتين؛ الأولى: أن صلاح عبد الصبور يدرك عملياً - كما يتضح من التحليل السابق - أن علامات المسرح المتعددة تتضافر فنياً في توصيل الرسالة الواحدة، فالعرض على حد تعبير منظر الاتصال «أبراهام مول»، «يتألف من رسائل متعددة تستخدم في آن واحد من أجل إنشاء قنوات كثيرة أو ضروب كثيرة من ضروب استعمال قناة في الاتصال تجتمع في تركيب جمالي أو إدراكي»(٩٤)، وفي الوقت نفسه فإن «التعالق بين مستويات العرض لا ينشأ صدفة، بل يكون نتيجة ضوابط دلالية ونحوية كلية تنشأ عنها في نهاية المطاف بنية واحدة موحدة».(٩٥)

أما الملاحظة الأخرى، فتبتمثل في أن هذا الأفق الدرامي

المتشع بالشحوب والضبابية والرمادية، يعد أنسب مناخ درامى يسمح للمشاهد بتلقى العوالم الخيالية التى سوف يبدأ صلاح عبد الصبور فى نسجها بداية من هذا المشهد.

فالملك يبدأ خطابه للملكة معتذراً عن تأخره عنها لانشغاله بأمور الحكم، ثم يستطرد فى حديثه على النحو الآتى:

هل أغفيت قليلاً.. هل نام الطفل

أخشى أن يفسده التدليل الزائد...

فالتدليل كحلوى السكر، يفسد ما يتجاوز منه الحد

ليلاً ونهاراً، منكمنش تحت جناحك

لِمَ لَمْ تدعِيه بعض الوقت

لمربيه أو حاضنة من خدامك

بس! بس!

اضحك.. اضحك.. يا طفلى الأورد

اضحك.. حتى يتفتح فى خديك الورد

اضحك! بس! بس! اضحك

ما أحلى ضحكك العذبة

شبعان وسعيد، هل بلل ثوبه

«يتحسس ثياب الطفل الوهمى» (٩٦)

إن آخر كلمة فى إثارة العرض - الوهمى - تجبر القارئ على

إعادة النظر في دلالة الفقرة السابقة كلها، أما المشاهد فإنه سيكتشف منذ اللحظة الأولى أنه لا يوجد طفل، وأن الملك «يناجي شخصية غائبة من خلال التأشير التوهمي الموجه Phantasma - oriented deixis، على حد تعبير هونزل».(٩٧)

وإذا كان «من الخطأ حصر مفهوم الأيقونة المسرحية في الصورة البصرية وحدها، فلفظة الممثل تعمل بوصفها أيقونة حالما يتلفظ بها كما أوضح باقيز»(٩٨)، و«أى شىء يسمح للمشاهد بتشكيل صورة، أو ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل، يكون قد قام بدور تابع أيقونى»(٩٩)، ومادام «ليس هناك تطابق بين الموقف المعيش فى الحياة اليومية والموقف المسرحى، لأن الموقف المسرحى هو الموقف الذى يخرج عن العادى وعن المؤلف»(١٠٠)؛ فإن المتلقى لا يجد صعوبة فى استيعاب هذا العالم الخيالى الوهمى الذى ينزلق فيه الملك العنّين والملكة الحاملة بطفل المستقبل أيضاً، وهو بعالم «أحلام اليقظة Day dream، ففى أحلام اليقظة يستسلم الفرد لتخيلات يرى فيها نفسه وهو يحقق آماله ويشبع دوافعه ويتخطى العقبات التى تحول دون ذلك».(١٠١)

الملكة: «للطفل الوهمى»

إيه.. هل تدري أنا نتحدث عنك

... لا يعجبك حديثي

ولهذا تدفع في جنبى هذا الكعب المتورد

«تقبل كعب الطفل الوهمي»

الملك: حقاً.. ما أجمل كعبه

يوماً ما سوف تدوس بهذا الكعب رقاب رعاياك

يا طفلي الملكي

«يقبل كعب الطفل الوهمي»

الملكة: بل سيكون مليكاً محبوباً ورحيماً

الملك: تعنين.. يكون ضعيفاً مهزوماً

لعبة حاشيته

سخرية رعاياه وعبيده

.....

لا... سيكون إلهاً في صورة بشرى

سأعلمه أن ينظر متهماً في عيني من يمثل قدامه

ويطيل التحقيق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم،

.. فيهوني كي يلثم قدميه

يسأله صفحاً عن ذنب لم يفعله

الملكة: هل قلت.. الخصم

لا أدري لم يصبح للملك خضوم إن أحسن لرعاياه

الملك: كل الناس خصوم للجالس فى القمة(١٠٢)

إن الكاتب يخطط الحديث عن الطفل الوهمى إلى الحديث عن علاقة الحاكم بالشعب عبر رؤيتين: الأولى: رؤية الملكة/ الوطن الإنسانية؛ والأخرى: رؤية الملك/ السلطة الديكتاتورية، حيث يصنع الخطاب السلطوى الوحشى معجماً جديداً يرادف فيه الحب الضعف، والرحمة الهزيمة.

ويمكننا أن نلمح عبر تراسل رموز الديكتاتورية فى مسرح صلاح عبد الصبور صورة عشرى السترة فى هذا المشهد أيضاً، وذلك عبر قول الملك: «سيكون إلهاً فى صورة بشرى» الذى يذكرنا بسرقة عشرى السترة لبطاقة الرب، وعبر قوله: «كل الناس خصوم للجالس فى القمة» الذى يذكرنا بفزع عشرى السترة الدائم، حيث يقتل أعداءه أو يشتريهم ويخشى أصدقاءه، ولا يغفو إلا ساعات قليلة فى الأسبوع خوفاً من استيلاء أحدهم على السلطة أثناء نومه.

أما النظرة الكاريزمية المربعة التى يطيل الشاعر فى وصفها ووصف أثرها، فإنها ربما تذكرنا بنظرة الرئيس المصرى الراحل جمال عبد الناصر، ووفقاً لهذا الزعم يمكن أن تكون المسرحية محاولة لاستشراف الاتجاهات التى يمكن أن يسير فيها الحكم بعد رحيله، «فالعالم الدرامى الحقيقى يكون كذلك عرضة لتأملات

وتصورات لا تسقطها الشخصيات وحسب، بل يسقطها كذلك
المشاهدون الذين يراقبونه».(١٠٣)

إن الاختلاف بين وجهتي النظر يظل مستمراً، حيث يزيد
الملك أن يُعَلِّمَ الطفل الحكم/ السلطة، بينما تريد الملكة أن تُعَلِّمه
الحكمة والشعر/ الثقافة، فيحتج الملك في حدة تجعل الملكة تفكر
مرة أخرى في مدى إنسانيته، وتبدأ فوراً في التحقق من الأمر.
الملك: أُنشئته كي يصبح صعلوكاً أم ملكاً؟
الملكة: ملكاً إنساناً

لم تنبئني أبداً عن باكر أيامك
هل كنت تحب أباك وأمك؟

الملك: بالطبع!

لكني حين غدت صبياً مملوءاً بخيالات المجد
أنكرت على أمي وأبي أشياء كثيرة
أنكرت تواضع ما طلباه من الدنيا،
فقرهما المتجمل بالكتمان، المتقنع بالزهد
كانا نوعاً لا أهواه من الناس
النوع المتردد

كانا بشراً عاديين(١٠٤)

إن خطاب الملك السلطوي يضيف إلى معجمه الخاص

مفردات جديدة مرة أخرى، حيث ترادف الثقافة الصعلكة والديكتاتورية الحكم، وتقابل كل منهما الأخرى فى إغلاق تام لاحتمالية وجود حاكم ديمقراطى مثقف.

والملكة الوطن لا تستبعد هذا الاحتمال بل ترشحه «ملك إنسان» وترى أن تصرفات الملك الديكتاتور الوحشية تصرفات غير طبيعية، وهى لهذا تفتح باب غرفة تذكاراته السوداء - التى تعد حجرة رئيسية فى البناء الفنى لمسرحيات صلاح عبد الصبور كافة، بما تكشفه من دوافع نفسية توضح توجهات أفعال البطل - ليطلعها على ماضيه الذى لا تعرفه، فى إشارة إلى أن هذا الحاكم الديكتاتور غريب حتى على زوجته.

والملكة تبدأ بسؤاله قائلة: «هل كنت تحب أباك وأمك» بوصفهما سر وجوده فى الحياة الإنسانية، والملك يجيب متعجباً «بالطبع!»، ثم يشهر بعد ذلك أداة الاستدراك «لكن» فى بداية السطر التالى مباشرة، ويعقبها بجملتين طويلتين تبدأ كل منهما بالفعل «أنكرت»، قبل أن يصرح بأنهما «كانا بشراً عاديين».

وبالعودة إلى معجمنا البشرى العادى سنجد أن الفعل «تحب» الذى استخدمته الملكة فى سؤالها، يرادف الفعل «أهوى» الذى نفاه الملك فى إجابته «كانا نوعاً لا أهواه من الناس»، وبهذا تكون إجابته الأولى «بالطبع!» محل دهشتنا نحن لا

دهشته هو، ما دما ننظر إلى النص بوعي يقظ يفرضه علينا
بناؤه الفنى ويرفض السقوط فى براثن تزييف الوعي أمام حاكم
ديكتاتور متشبه بالله يتظاهر بمشاعر إنسانية كاذبة.

وتنتقل الملكة بعد سقوط الملك فى اختبار الإنسانية الأفقى
الذى سأل عن علاقته بالآخرين وإحساسه بهم، إلى سؤال
رأسى عن حبه الذاتى للموسيقى التى تنتمى لدائرة الإحساس
الفردى الداخلى لعله يفلح هذه المرة.

الملكة: هل كنت تحب الموسيقى؟

الملك: ما زلت أحب الموسيقى

الملكة: أية موسيقى؟

الملك: موسيقى الرقص.. وموسيقى الاستعراضات الحربية

الملكة: هل تسمع موسيقى الآن؟

الملك: من أين تجيء؟ (١٠٥)

إن الملكة بعد أن أدركت مراوغة الملك فى إجابته الزائفة عن
السؤال الأول، لا تأمن لإجابته عن السؤال الثانى، ولهذا فهى
تتبع إجابته العامة المتبسبة «ما زلت أحب الموسيقى» بسؤال
تفصيلي آخر «آية موسيقى؟»، حيث تكشف إجابة الملك عن هذا
السؤال أنه لا يهوى الموسيقى الفن بل يهوى الموسيقى التى
تخدم أغراضه الديكتاتورية مثل موسيقى الرقص المنعش

لذكورته المفقودة أو موسيقى الاستعراضات الحربية.

والملكة تريد أن تخرجه من هذه الدائرة النفعية إلى الدائرة الشعورية في علاقته بالموسيقى، وذلك عبر سؤالها الآتى «هل تسمع موسيقى الآن؟»، وعند هذا الحد أسقط فى يد الملك الذى لا يعرف معنى الشاعر والأحلام، وتساعل مستنكراً مندهشاً «من أين تجىء؟».

إن النص يؤكد للمتلقي انفصال الملكة النفسى التام عن الملك، عبر انطلاقها فى مونولوج طويل ينتمى للعوالم الخيالية أيضاً، عبر وقوعه فى دائرة «منسرح الحلم الشعرى الذى يصبغ الواقع بالحلم، ويصير الحلم حقيقة بالنسبة لأبطاله» (١٠٦)، حيث تبدأ الملكة حديثها عن الموسيقى/ الحلم التى تسمعها وحدها قائلة:

أنا أسمعها... أتعرفها الآن

اسمع...

هذى موسيقى الليل المسجورة

مرحى! مرحى! منذ زمان لم أسمعك

هجرتنى حتى خلت كأن لقاءات الزمن الماضى

كانت فى أرض الأحلام المطموزة

لكن ها هى ذى تتقاطر وافدة من خلل الشباك

فى مركبة من أنوار البدر الفضية
انظر!

هذى أنغام الشجن الزرقاء
تتعلق فى الأستار المسدلة هناك
هذى أنغام الفرح الوردية
تتراقص حول المصباح الشاحب
إنظر.. هذا نغم هارب (١٠٧)

إن إدراك المرأة اللاشعورى المرهف يستطيع التمييز الدقيق
بين ألوان متعددة من النغمات المختلفة التى تصفها فى صور
حلمية خيالية من خلال اللغة الشعرية. فإذا كانت «الأحلام لا
تتشكل من كلمات منطوقة أو مكتوبة بل من علامات أو صور.
ويمكننا أن نقول إن هذه العلامات تنتمى إلى لغة ولكنها ليست
لغة شفوية ولا لغة تحريرية وإنما لغة علامات أو لغة
سيميوطيقية» (١٠٨)؛ فإن لاكان يرى أن «بنية اللاوعى شبيهة
ببنية اللغة» (١٠٩)، و«عالم الشعر - خاصة - شديد الشبه بعالم
الأحلام» (١١٠)؛ لأن اللغة الشعرية المجازية هى أكثر الأساليب
قدرة على محاكاة هذه اللغة السيميوطيقية.

إن الملكة الحاملة لا تملك إلا أن تتوحد مع هذه النغمات التى
تسمعها فى نهاية المونولوج:

يا جوقة موسيقى الليل المسحورة

أيتها الأنغام المحبورة

اسمحن لصوتى المقرر الواهن

أن ينضم لجوقتك.. ويرقص معكن

«تغني غناء ميلوديا جميلاً، وتَنَغْلِقُ عيناها فى شبه حلم» (١١١)

ويلاحظ أن صلاح عبد الصبور قد صاغ إشارة العرض السابقة فى دقة لغوية متناهية، فقلوه: «تَنَغْلِقُ عيناها فى شبه حلم»، يؤكد- عبر الوزن الصرفى الدال على هيمنة المفعول به على الفاعل- سيطرة اللاوعى على العقل الواعى فى عالم الأحلام، حيث تؤدى شاعرية الملكة المراهقة التى وصلت إلى ذروتها فى نهاية المونولوج، إلى تأكيد الانفصال النفسى التام بين الملك والملكة، الذى أدى بدوره إلى نهاية مأساوية مفاجئة أعادتهما وأعادتنا من العوالم الخيالية إلى أرض الواقع مرة أخرى.

الملك: خفضى من صوتك.. أرجوك

قد ينزعج الطفل .

. الملكة: الطفل..!

إنك تدرى أنا لا نملك طفلاً

انظر.. هذا فرشى خال لا تتحرك فيه إلا أطراف

الوهم..

ساقا الوهم.. ذراعا الوهم
هذا طفل من كلمات
أمضت بك اللعبة حتى هذا الحد
ما أغرب ما صنعتها السنوات بنا، نمت الكلمات إلى
أن صارت
أشباحاً وظلالاً
لكن ما أصعب أن تصبح هذى الكلمات الثلجية
مخلوقاً من لحم دافئ
ليس لنا طفل!
ليس لنا طفل!
«تبكى» (١١٢).

إن لعبة الكلمات دوامة تبتلع صاحبها، حيث يقرر بارت «أن
دعوة لغتنا لغتنا حق ضعيف؛ لأن اللغة نظام لا بد أن نسلم له
جانباً كبيراً من فرديتنا كلما دخلناه» (١١٣)، ويؤكد هيدجر أن
«الإنسان يتصرف كأنه خالق للغة وسيدها. والحال أن اللغة
كانت وستظل سيده المتحكمة فيه» (١١٤)، وكيف لا؟ واللغة هي
الفكر. وقد تجلى في صورته المادية، و«البحث عن بنى الفكر
الأصلية غير المرتبطة بكلمات هو من قبيل العبث، فلغة دور
تشكيلي في الفكر الإنساني» (١١٥)، كما يقول لاكان. والإنسان

مضطر للالتزام بمبادئه التي يعلنها في لغته بفعل سلطة النظام الاجتماعي، وعليه تحمل تبعه اختياراته التي لا يدري تماماً ماذا ستكون نهايتها؛ لأنه ليس اللاعب الوحيد في مباراة الحياة. فبعد الاتفاق الضمني للملك والملكة على الاكتفاء بلعبة الكلمات/ أحلام اليقظة، ها هي الملكة تنقض الاتفاق، وتترك الملك يبحث مندهشاً عن سر هذا التحول.

الملك: كنا سعداء بهذا الطفل الوهمي

الملكة: طفل من يأس

الملك: كنت سعيداً به

الملكة: وأنا كنت سعيدة

حتي دهمتنى موسيقى الليل، فعرتنى من أوهامى

لا أقدر إلا أن أتعرى في حضرة موسيقى الليل

يا سيدتى موسيقى الليل

ردى لى طفلى!

ردى لى طفلى! (١١٦)

إن الأمر ليس سراً، فعلى الرغم من انتماء عالم أحلام اليقظة/ طفل الكلمات وعالم الحلم الشعري/ موسيقى الليل المسجور إلى دائرة العوالم الخيالية؛ فإن الفارق بينهما جوهري. فأحلام اليقظة «تكون أكثر استخداماً لأساليب التفكير الشعوري

ومنطقنا العقلانى المعتاد، وأكثر إشباعاً للدوافع الشعورية» (١١٧)،
أما الحلم «فهو الطريق الملكى الذى يقود إلى اللاوعى» (١١٨).
وإذا كان الوعى والشعور قابلين للتزييف لأنهما يخضعان
لإرادتنا؛ فإن اللاوعى يكشف الزيف على الرغم منا، كما حدث
مع الملكة فى مسرحيتنا العبثية.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن «النزول إلى أعماق
النفس الإنسانية من خلال الحلم هو أحد الأساليب البارزة فى
مسرح العبث» (١١٩)؛ حيث دفع «تدهور الواقع بصفته كياناً قائماً
على أسس معروفة، مسرح العبث إلى استبداله بأغوار
اللاشعور» (١٢٠)، وذلك لاقتناع أصحاب هذا المذهب الطليعى بأن
«دقائق الرؤى والإلهام لا تقل صدقاً عن الحقائق الخارجية.
وليس ثمة تناقض حقيقى بين ما يدعى بمسرح الحقيقة
الموضوعية وما يدعى بمسرح الحقيقة الذاتية. كلاهما واقعى،
وكل منهما يعنى بجوانب مختلفة من الحقيقة فى تنويعاتها
اللانهاية» (١٢١)، «فالاستكشاف المخلص للحقيقة الداخلية ليس
أقل صدقاً عن استكشاف حقيقة خارجية» (١٢٢)، وتكمن حرفة
صلاح عبد الصبور فى الكشف عن الحقيقتين كليهما فى هذه
المسرحية، مثبتاً أن اللاشعور أقرب إلى الواقع من الوعى
الزائف.

إن الملكة وقد انفتحت عيناها على الواقع المؤلم، تبدأ فى
مجابة الملك برغبتها المكبوتة التى عرتها موسيقى الليل، فى
أقوى مشاهد المواجهة فى مسرح صلاح عبد الصبور.
الملكة: «باكىة»

دعنى أأخذ عشيقا

الملك: ماذا؟

الملكة: اختر لى من ترضاه.

اختر لى من يعطينى طفلاً

لن أنظر فى صفحة وجهه

لن أتأمل فى عينيه أو أتحسن جبهته أو شعره

سأكون كسولاً جافية كالأرض الوعره

الملك: لا.. لا.. هذا ظلم وجنون

الملكة: اختر لى من يعطينى طفلاً

أو دعنى أتشرد فى أنحاء الكون

«تقوم من فراشها» (١٢٢)

إن لغة الحوار تكشف بوضوح عن مسار الصراع الدرامى
العنيف بين إرادة الملكة وإرادة الملك. فـالملك يذهل من هول
المفاجأة فيجيب على طلب الملكة الغريب «دعنى أأخذ عشيقا»
بالاستفهام الاستنكارى الذى يتكون من أداة الاستفهام وحدها

إمعاناً في الدهشة وتحقيقاً لسرعة انتقال الحوار الملتهب
«ماذا؟» . . .

لكن الملكة تجابه هذا الاستنكار بهدوء. محاولة إقناعه بأن أمر
اختيار هذا الشخص متروك له وحده، وأنها لا يعنيه شيء سوى
الطفل فقط. والملك لا يقتنع بهذه الفكرة عبر النفي المتكرر أولاً،
وعبر وصفها بأنها تسلب حقوقه الزوجية «هذا ظلم» وتجافى
العقل السليم «جنون» ثانياً. لكن الملكة تنتقل من سياق
الاستعطاف إلى سياق التهديد بالرحيل إذا رفض الملك طلبها،
مؤكدّة خطابها اللغوي المصدر بفعل الأمر «دعنى» بالحركة
التمثلية في قيامها من فرشتها، حيث يسمح المسرح بتأكيد
المعنى المقصود سيميولوجياً عبر «مجموعة من العلامات اللغوية
المصاحبة للكلام»^(١٢٤)، وعند هذا التوكيد اللغوي الصارم للطلب
المكرر المشفوع بالفعل المسرحي العملي يبدأ الملك أولى خطوات
التراجع.

الملك: هذا ظلم.. ظلم

إنك كفتري وأمرأتى.. ظلى ومقيلى.. مأواى وبيتى

تميمة حظى الطيب.. برج السعد الذهبى .

حين رأيته مثل الليلة من سنوات عشر

خارجة من جوف النهر كنهر فضى

عارية إلا من ظل غصون الصفصاف المحنى
وسألتك: ما مهرک يا سيدة الأقمار الألف
وأجابت شفتاک بصوت مرهف
مهرى أن تهوانى.. أن تعطینى مملكة لا يدركها
الوصف

مملكة تمتد على جنبى نهرک
وأخذتک مكرمة فى قصرى
وحجبتک لا يمتد إلى أدنى ثوبک طرف
أعطيتک مملكة مهرا..
المملكة: لكنک لم تقدر أن تعطینى طفلاً
تعطينى الماضى، لكن لا تعطینى المستقبل
الملك: حقاً.. لم أقدر

الملك القادر لا يقدر أن يهب امرأة طفلاً (١٢٥)

وإذا كان المتلقى «يعتمد على التلפظات التى تقدم المعلومات
كى يبنى (قراءة ما بين السطور) التى تشكل جزءاً مهماً من فكه
للكودات، ويفترض بالمستمع الدرامى أن يفعل مثله» (١٢٦)؛ فإن
صلاح عبد الصبور يحشد فى هذا المقطع مجموعة من العلامات
الكاشفة لرموز النص الثلاثة: الملكة - الملك - الطفل، فوصفه
لملكة بأنها «سيدة الأقمار الألف» يتضافر مع قوله: «مملكة

تمتد على جنبى نهرك» فى الإشارة إلى أنها رمز للوطن مصر،
التي تمتد على جنبى نهر النيل وتلقب عاصمتها بمدينة الألف
مئذنة. أما الملك الذى استحوذ على مهرها بالسيف فيذكرنا بعبد
الناصر الضابط الذى وصل إلى الحكم بوساطة الجيش. أما
الطفل فالملكة تعلن أنه رمز صريح للمستقبل.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن المرأة فى مسرح
صلاح عبد الصبور - وهى لم تظهر فى مسرحيته الأولتين
مأساة الحلاج ومسافر ليل - دائماً ما تكون رمزاً صريحاً للوطن
الخاضع للسلطة الديكتاتورية المزيفة لوعيه، وتكون فى سعى
دائب للحصول على طفل المستقبل الحر. ويضرب هذا الاختيار
الرمزى بجذوره فى الميثولوجيا «بوصفها جزءاً من كل من
السيمبولوجيا باعتبارها علماً للأشكال، ومن الأيديولوجيا
باعتبارها علماً تاريخياً يدرس الأفكار فى الشكل» (١٢٧)، حيث
«تتوحد المرأة مع الأرض ميثولوجيا وتتبدى الولادة، على
الصعيد البشرى، بوصفها شكلاً آخر من أشكال الخصوبة
الأرضية» (١٢٨)، كما يشير تكرار استخدام الرمز ذاته فى
المسرحيات المتعددة إلى أن جراح الكاتب التى تلح عليه تتحول
إلى رموز فى المراحل المتقدمة من إبداعه.

إن الملك قد اكتفى فى اعتراضه الذى يصدر به خطاب

استعطافه للملكة فى المقطع السابق بقوله «هذا ظلم.. ظلم» فقط، حيث غاب عن صيغة اعتراضه هذه النفى المكرر أولاً، ووصف الفكرة بالجنون ثانياً، الذين استخدمهما فى بداية المقطع السابق عليه، فى إشارة سيميولوجية ترشح احتمالية قبول الملك للفكرة إذا فشلت مناورة الاستعطاف.

لكن الملكة/ الوطن لا تقتنع بشفاعة الماضي الجميل متشبثة برغبتها فى الطفل/ المستقبل، والملك يعترف صراحة بعجزه عن منحها هذا الطفل فى لغة حافلة بالتناقض الساخر من الملك القادر الذى لا يقدر، حيث يؤدى هذا الإقرار بالعجز إلى توجيه الحوار وجهة جديدة.

الملكة: اختر لى من يملأ بطنى الآن

الملك: يملأها الآن، ويملاً بطن الأرض غداً

الملكة: ماذا تعنى؟

الملك: أقتله حين يتم مهمته الملعونة

الملكة: لا.. لن تقتل رجلاً أعطاني زهره

أطلقه يضرب فى الأرض

الملك: هذا شأنى وحدى، قولى يا كنزى الأوحـد

هل يعنـيك الطفل كثيراً؟

هل نصـبح أسعد؟

هل تدعين فراش الوحدة والسهد؟

الملكة: سأخاصم هذا الفرش الراكد

بل إني سأسير وأرقص.. أرقص في سيرى

بل إني سنأطير

سأحبك آلاف المرات

آلاف الألوان من الحب

سيفيخ حنانى حتى يملأ أيامك بالعطر وبالنور

هل تأمر لى بالطفل؟

الملك: أتأمل فى الأمر.. (١٢٩)

إن أداة التأشير الزمانية «الآن» تنقل طلب الملكة من ساحة الموافقة أو عدم الموافقة إلى بحث توقيت التنفيذ الفعلى الذى تطالب بأن يكون فورياً، حيث يعد هذا التحول مدخلاً لانتقال الحوار حول الطفل الذى أصبح منتهياً إلى الحوار حول مصير والد الطفل الذى لم يتم الاتفاق عليه بعد.

وعلى الرغم من موافقة الملك المبدئية على الفكرة، فإنها موافقة ظاهرية يحكمها دافع عاطفى يتمثل فى محاولة إسعاد الملكة الشاحبة قعيدة الفراش، لكن عقل الملك فى حقيقة الأمر لا يستطيع أن يتقبل هذه الإهانة البالغة لشرفه وكبريائه كما يظهر فى جملة الأخيرة «أتأمل فى الأمر».

ترى ماذا يفعل الملك الآن؟ هل يترك الملكة ترحل بعيداً عنه؟
أم يسمح لرجل آخر أن يمنح زوجته طفلاً؟
وكما كان العجائبي «ملاذاً أخيراً تلجأ إليه الحكاية عندما
تتعقد الأمور ويتم استنفاد المصادر العادية في ألف ليلة
وليلة» (١٣٠)، ها هو صلاح عبد الصبور يدخل بنا إلى العوالم
الخيالية مرة ثالثة ولكن من بوابة العجائبي هذه المرة عبر طائر
الموت الخرافى الذى أتى فى لحظته المناسبة.
«الملك يجلس عليه سيماء الإنهاك البالغ، ينظر أمامه، ثم يقول
محدثاً فى الفراغ»

هل جئت الآن

كم كنت أريدك!

الملكة: من.. الطفل

الملك: لا.. الموت

فى موعدك تماماً.. يا طير الموت الأسود
أدخل فى أعضائى مختطف الخطوة مسروقاً
ها أنذا أفتح لك صدرى، نقر حتى تجد طريقاً
يا سيدتى.. استدعى وجوه الدولة (١٣١)

إن الملك قد مات موتاً معنوياً لحظة مواجهة الملكة له بعجزه
عن منحها الطفل، وها هو ذا الموت المادى يأتى بعد ذلك لينقله

من ساحة الموتى الأحياء إلى قبور الموتى الحقيقيين. حيث يتبع الموت المادى السقوط المعنوى الذى يأتى أولاً دائماً فى مسرحيات صلاح عبد الصبور التى يحاول فيها رمز السلطة الهيمنة على المرأة/ الوطن. ففي «الأميرة تنتظر» يسقط السمندل باكتشاف الأميرة لكذبه قبل قتل السمندل له. وفي «ليلى والمجنون» يسقط حسام فى الجاسوسية قبل محاولة حسان قتله. وقد تعتمد صلاح عبد الصبور إفشال هذه المحاولة في إشارة سيميولوجية إلى أن هذا الجيل عاجز عن الفعل، وأن بطش السلطة كان أقوى من مقاومة المثقف له في المرحلة التاريخية التى يرمز إليها النص.

وكما كان موت أحد الملوك ليس أمراً عادياً، كما أخبرتنا المرأة/ الراوية في بداية المسرحية؛ فإن الملك يحرص على أن يحتفظ للحظة موته بالطابع الرسمى اللائق بها.

«الملكة تهب فاترة الخطى، وتمد يدها إلى جرس فضى معلق فى جانب السرير، وتدق به ثلاث دقات، يصعد وجوه الدولة، ويقفون صفاً، وهم يدعون عيونهم طرداً للنوم»

الملك: «وهو يقف مرهقاً»

يا سادتى وجوه الدولة

أدوا نحو مليكم الراحل

آخر ما هو أهل له
من شارات التكريم
فلقد هبط إليه من أفق الأقدار المرید
طير الموت الأسود
«وهو يتلوى»

آه.. لا تنقر عيني
أرجوك.. لا تدفع في صدري هذا المنقار الشائك
ادخل عذباً ورقيقاً، فأنا أتأهب لك
شكراً.. ها هو ذا في رأسي يضرب فيها بجناحه
ها هو ذا في سرة بطني
ها هو ذا منحدر في ساقى
هل ينبغي أن يخرج من ساقى.. لو يتركنى هذى المره
فلقد طال عذابى المهلك
«لوزير»

ناشده أن يخرج يا سيد
الوزير: «مقعياً تحت قدمي الملك يحاول أن يشد الطائر»
مولاي! (١٣٢)

إن إشارة العرض تصف حركة الملكة بأنها «فاترة الخطى»
في إشارة إلى عدم اكتراثها بموت الملك الذي مات في نظرها

منذ أدركت عجزه عن منحها طفل المستقبل. أما قول الملك: «مليكم الراحل» فيؤكد إحساسه بأنه يعاني من سكرات الموت الأخيرة التي يحاول أن ينقل للمتلقى إحساسه بها عبر تجسيده للتصوير الخيالي لحركة طائر الموت الأسود داخله بوساطة الأداء التمثيلي.

والممثل يعتمد في أدائه لهذا المشهد على «عناصر التعبير الحركي التي تشمل اتجاه الجسم ونبرة الصوت وتعبيرات الوجه»^(١٣٣)، محاولاً اصطحاب المشاهد معه في رحلة طائر الموت الخرافي المتنقل من عينيه إلى صدره إلى رأسه إلى سرة بطنه إلى ساقه محدثاً ألماً فظيعاً، حيث «يبرز عامل الخيال جلياً، وتتخلق المخيلة الإبداعية لدى الممثل والمتفرج معاً»^(١٣٤)، من أجل إدراك مثل هذه النوعية من المشاهد في المسرح الطبيعي.

ولما كان «التعبير الحركي يميز بين الناس لأن مجال الاتجاهات التي تتخذها الشخصيات إحداهما في مواجهة الأخرى تدخل في نطاق التعبير الحركي الاجتماعي»^(١٣٥)؛ فإن إشارة العرض التي تصف الوزير بأنه «مقعياً تحت قدمي الملك» تجسد استمرار هيمنة الملك الديكتاتور المترئع على حاشيته. أما محاولة الوزير شد طائر الموت من ساق الملك فهي أولى التجارب الفاشلة في محاولات المحافظة على حياته وطرده طائر الموت عنه،

لكن هيهات أن تفلح هذه المحاولات.

الملك: أه.. عاد ليصعد في باطن جسمي

أه.. ما أوجع خفق جناحيه، ما أقسى نقرة منقاره

ما بالكم، تقفون كأنكم أشباح..

أنت بحكمتك الماثورة.. هذا الرجل بأشعاره

أنت بأدعيتك وتعاويدك

فليفعل أحد منكم شيئاً

هذا أمر ملكي

فليذبح طير الموت الأسود

الجلاد: «مستلاً سيفه»

مولاي.. أين؟

الملك: لا.. لا.. لا حاجة للسيف

قضى الأمر

لكن أتوسل لله وللشيطان

أن يتمدد في جسدي بهدوء

أه.. نام الطائر في قلبي

فدعوه، لا يزعجه أحد منكم

حتي لا يخفق بجناحيه، فيخض دمائي

شكراً للموت

إذ خلصنى من وطأة أعبائى
«يسقط ميتاً»

الملكة: «تقف فى وسط الغرفة، بجوار جثة الملك، وتتنظر إليها
كأنها تريد أن تتأكد من موته، ثم تستدير عنها، وتقول
كأنها تخاطب نفسها»

سأنال الطفل..

سأنال الطفل..

سأنال الطفل..

«ستار» (١٣٦)

إن الطائر قد عاد مرة أخرى ليصعد من ساق الملك إلى بطنه
قبل أن يتمدد فى قلبه مجهزاً على روجه تماماً. ولم تفلح حكمة
الوزير وأشعار الشاعر وأدعية القاضى وأوامر الملك وسيف
الجلاد فى إيقاف الطائر والقضاء عليه.

ولما كان «الشعر ميدان تجسيدات متواصلة، وتناسخات
مرهفة، فلكل قطعة شعرية حيوات سابقة تطوى ذكراها إلى حد
أن الجهد المبذول لإحياء الذكرى لا يستعيد إلا بقايا مادة لا
تفصح عن الصورة الوحيدة المجيدة للقطعة المعنية. إلا أن هذه
البقايا تكون، فى بعض الأحيان، كافية للكشف عن تناسخ
المقطوعات الذى لا يقل غرابة عن تناسخ الألفاظ» (١٣٧). وكان

«كل ما نقرأه يفوح في ذاكرتنا، ويبرز بوضوح، وربما يستدعي ثانية ليوضع بمقابل خلفية مغايرة، وينتج عن ذلك أن القارئ يكون قادراً على تطوير تداعيات لا يمكن التنبؤ بها» (١٣٨)؛ فإننى لا أستطيع أن أدفع عن رأسى عند قراءة هذه المشاهد بيت أبى نؤيب الهزلى فى عينيته الشهيرة التى رثى بها أبناءه الخمسة الذين استشهدوا فى الحرب، والذي يقول فيه:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كل تميمة لا تنفع (١٣٩)

ففى مقابل قول أبى نؤيب: «وإذا المنية أنشبت أظفارها» نجد فكرة المشهد الرئيسية المتمثلة فى تحويل الموت إلى طائر جارح يفترس ضحيته. وفى مقابل قوله: «ألفيت كل تميمة لا تنفع» نجد اعتراف الملك بحتمية الموت قائلاً: «قضى الأمر»، ونجد فشل محاولات الحاشية إيقاف طائر الموت فى هذا المشهد، وفشل محاولات إعادة الملك إلى الحياة بالتمائم الأسطورية فى المنظر الأول من الفصل القادم.

والتناص بين بيت أبى نؤيب ومسرحية صلاح عبد الصبور هنا ليس تناصاً يعتمد على التقاطع اللغوى، بل تناصاً يعمل بوساطة التكويد عبر الأنساق فى مسرحية حية تمطط بيت أبى نؤيب الشعرى.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن موقف الملكة التي لا يظهر جزنها على وفاة الملك بقدر ما يظهر رضاها عن إمكان نيلها الطفل، يبدو موقفاً غريباً بعض الشيء على المستوى الإنساني، لكنه هو ذات الموقف الدرامي المعقد والعصيب للمرأة/ الوطن في مسرحيات صلاح عبد الصبور كافة، والذي تحتل فيه المرأة ثلاث وظائف درامية مختلفة، وهي: مساعدة البطل، وخصمة البطل، والحكم عليه في الوقت نفسه.

ففي «الأميرة تنتظر» نجد الأميرة مساعدة للبطل السمندل لأنها تحبه، وخصمة له لأنه قتل والدها ونفاها، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث لا تحاول إيقاف قتل القرنندل له، بل ترحب بخطابه التنويري الذي أعاد لها وعيها. وفي «ليلى والمجنون» نجد ليلي مساعدة للبطل سعيد لأنها تحبه، وخصمة له لأنها أسلمت نفسها لحسام جاسوس السلطة، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث غابرت شقيقته غاضية من عجزه وهي تصيح أحببت الموت، أحببت الموت. وفي هذه المسرحية نجد الملكة مساعدة للملك البطل لأنها زوجته، وخصمة له لأنه عاجز عن أن يمنحها طفل المستقبل، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث دفعته إلي الموافقة على أن يترك رجلاً آخر يمنحها الطفل، ولما لم يتقبل وطأة الحكم سقط ميتاً.

يبدأ المنظر الأول من الفصل الثاني والستار مسدل أيضاً
كما تنص على ذلك إشارة العرض «الستار مسدل، أمامه إلى
يمين المسرح الكوخ والنهر، تخرج النساء الثلاث من
القصر» (١٤٠)؛ حيث تبدأ النساء الثلاث/ جوقة الروايات خطابهن
النثرى الموجه للجُمهور، الذى يتحدث عن عادات الشعوب
المختلفة تجاه الموت، موضحاً للمتلقى أن أهل هذه المدينة
يتركون الميت ممدداً على فراشه أربعين يوماً يدورون فيها عليه
بما كان يحب من طعام وشراب ونساء ومقتنيات «لعل هناك
أمنية ما زالت فى نفسه، يعينه الطمع فى الاستحواذ عليها مرة
ثانية علي أن يستجمع قوته، ويطرد الطائر» (١٤١). وتذكرنا هذه
العادة البدائية، بتعريف بيشا للحياة الذى أبدى فوكو إعجابه
الشديد به، حيث عرّف الحياة فى كتابه «ميلاد العيادة»، بأنها
«مجموع الوظائف التى تقاوم الموت» (١٤٢). فعلى الرغم من حداثة
فكرة بيشا التى أضفت صفة النسبية على مفهوم الموت؛ فإن
ربطها بعادة أهل هذه المدينة يذكرنا بقول ليفى برون «داخل كل
إنسان - أيا كان التطور المعرفى - ترقد عميقاً بدائية لا يمكن
استئصالها». (١٤٣)

إن المرأة الثانية من جوقة الروايات تخبر المشاهدين بما
سيرتفع عنه الستار، ولكنها تتطرق إلى موضوعات أخرى

كالعادة فى هذه المسرحية، حيث تقول «سترفع الستار الآن، عن الملك ممدداً فى فراشه، ولا نريد هنا أن نفزعكم بمنظر رجل ميت، فنحن نعلم أنكم جميعاً تخافون الموتى أكثر مما تخافون الأحياء.. وهذا خطأ كبير منكم.. ولكننا لا نريد هنا أن نصحح طبائعكم ونعلمكم التعقل وحسن التفكير، فليست هذه مهمتنا، ولعل أوانها أيضاً قد فات». (١٤٤)

وإذا كان هناك «نمطان من الجوقة يقومان بوظيفتين متناقضتين؛ الأولى: تأكيد قيم المجتمع كما هو الحال فى المسرح الإغريقى القديم؛ والثانية: تحدى تلك القيم ومحاولة تغييرها كما هو الحال فى مسرح بريخت» (١٤٥)؛ فإن جوقة الروايات فى هذه المسرحية تحاول تغيير العادات المتخلفة السائدة فى المجتمع، حيث تتمثل محاولة التغيير فى تعيين الخطأ أولاً، وفى السخرية منه ومن الجمهور الذى يرتكبه ثانياً.

ثم تستطرد المرأة الثانية موضحة حقيقة غرضها حيث تقول: «إننا نريد فقط كما قال لنا مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن المؤلف نقلاً عن أرسطو أن نحاكي ما حدث، وقديماً قال أرسطو إن غاية الفن هى المحاكاة» (١٤٦). ثم تتسلم منها المرأة الثالثة الخيط وتسترسل فى الحديث عن جوهر الفن ومفهوم المحاكاة والسخرية من أدعياء الثقافة مرة أخرى أثناء رفع

الستار كما يتضح من إشارة العرض الآتية.

«بدءاً من حديث المرأة الثالثة يرتفع الستار، ويعلو صوت الموسيقى بلحن جنائزى تشوبه نبرة ساخرة، ونرى الملك ممدداً فى فراشه فى الطابق العلوي من المشهد، وقد جلست الحاشية على درجات المدرج فى تأمل وانتظار حزين، تقف النساء صفافاً كالدمى، ثم يتغير إيقاع الموسيقى بالتدرج من المارش الجنائزى إلى الرقص وتبدأ النساء رقصهن وغناهن». (١٤٧)

ولما كان المشتغلون بسيميولوجيا المسرح «يهتمون بفهم الطرق التي تستخدم بها الشفرات المكانية لتوليد المعنى» (١٤٨)؛ فإن اختيار (الطابق العلوي) لتمدد فيه جثة الملك يشير إلى احتفاظه بمكانته المتعالية حتى بعد موته. والطريف أن هذه المكانة ستذهب إلى القبر أيضاً كما سيبرز فى تبجيل القضاة وانحيازهم له عند لقائه بالشاعر فى محكمة الأقدار - الحل الأول- وهذه الإشارات كلها تدل على سخرية صلاح عبد الصبور المرة من فكرة التطبيقية السلطوية المتحققة فى هذه الملامح العبثية.

كما أن اختيار صلاح عبد الصبور لـ «درجات المدرج» بوصفها مقاعد تجلس عليها الحاشية يتناسب دلاليّاً مع فكرة التطبيقية ومع تفاوت اعتقادهم فى إمكان عودته للحياة مرة

أخرى، حيث «يصبح الفضاء المسرحي أيقونة لفضاء اجتماعي ثقافي ما»^(١٤٩). فبينما يتيقن الوزير والمؤرخ والقاضي من هذا الوهم بحكم تعلق مستقبلهم بالملك/ السلطة؛ فإن الشاعر/ المثقف بحكم استقراره للواقع والتاريخ يستتبط عدم إمكان تحقق هذا الإحياء العبثي.

الشاعر: أخشى أنا نتعلق بالوهم
لم أبصر طيلة عمري طيراً هجر الجسم
القاضي: شكاك ملحد

مات البستاني فعريدت الديدان
يا فتيات

اصنعن كما قال وزير القصر^(١٥٠)

إن هذا التعليق الذي يسمو إلى مرتبة الحكم (قول قاضي) يلفتنا بدوره إلى موقف السلطة المستبدة من التفكير المنهجي للمثقف الذي يرفض التعلق بأحاديث الوهم التي ينسجها أتباع السلطان، حيث يجابه بالحكم الفوري، منهم بأنه (شكاك ملحد). فعلى الرغم من معقولية خطاب الشاعر/ المثقف، وعبثية خطاب القاضي/ السلطة؛ فإن «أي أداء للكلام يكون عرضة للفشل إذا لم يكن صادراً عن شخص يملك سلطة الكلام»^(١٥١)، حيث ستشرع الراقصات في تنفيذ أمر الوزير الذي أيده القاضي.

والمفارقة الطريفة في هذا المشهد تكمن في أن قول القاضي عن الشاعر «مات البستاني فعربت الديدان» سوف تنطبق ملامحه فوراً على وجه القاضي من خلال الفعل الدرامي المتمثل في مصاحبته وتصديره الجنسي بالحركة والقول لأداء الراقصات الذي ما كان يتجاسر على مجرد التفكير فيه في حياة الملك، حتى يسقطه صلاح عبد الصبور أمام الجمهور في هوة النفاق بحكم التناقض البين بين أقواله وأفعاله.

أما الموسيقى فقد بدأت بوصفها «لحناً جنائزياً تشويه نبرة ساخرة»، وانتهت بالتدرج «من المارش الجنائزى إلى الرقص» المصحوب بغناء النساء وأدائهن الحركى، حتى تتضافر مع فعل الرقص من أجل إحياء الملك، ومع الأدوات الفنية المتمثلة في التأطير: «تقف النساء صفّاً كالدمى»، وفي التصدير الذى سوف نتعرض له الآن بالتفصيل، فى إشاعة جو العبث المهيمن على المشهد.

إن هذا المشهد يكشف لنا أنه يمكن للحركة أن تقوم بوظيفة التصدير أيضاً مثل باقى أداء الراقصات فى فعل محاولة إحياء الملك، كما يتضح من إشارات الغرض الآتية:

(أ) المرأة الأولى :

«تصعد على السلم، وهى ترقص، متبوعة بنظرات القاضي،

حتى تقف أمام الملك الميت».

(ب) المرأة الثالثة:

«تصعد، وهي ترقص متبوعة بأنظار القاضي ويديه».(١٥٢)

إن أول درجة من درجات الحركة/ التصدير لفعل الرقص هي «نظرات القاضي» التي تتطلب تحويل وجهه من مواجهة الجمهور إلى مواجهة الراقصات فوق المسرح، أما الدرجة الثانية فتتمثل في استمرار تركيز النظر المصحوب بحركات اليدين المصدرة لحركات الراقصات. أما الدرجة الثالثة من درجات تصدير فعل الرقص فتتضافر فيها نظرات القاضي وحركات يديه مع أقواله ليصبح تصديراً مزدوجاً بالحركة والقول:

القاضي: أنتن.. ارقصن.. ارقصن

اهززن السلم بالرقص المتفنن

فلقد كان يحب تتبع بقع النور المتلون

إذ تتألق في بشرتك كما يتألق جلد الثعبان

أنت اهتزي كالسمكة في الماء ..

أنت، التقى كالجسر إذا التف على النهر

حسن.. أنت. انفرجى.. وكألك تتلقين

أضواء جلالته.. انضمي.. وكألك تعصرين

أمواج الفرحة بالوصل الملكي

هل تبصر يا مولانا؟

«حين تستبد بالقاضى النشوة يدخل المنادى»

المنادى: صندوق الجواهر.. هر.. هر (١٥٣)

حيث يلاحظ تواتر أفعال أمر الحركة الجماعية (ارقصن - ارقصن - اهززن) التى تتحول إلى أفعال أمر حركية فردية مصاحبة لكل راقصة (اهتزى - التفى - انفرجى - انضى). كذلك نلاحظ أفعال وصف الاستجابة الحركية الفردية (تعتصرين)، وتشبيهات وصف الاستجابة الحركية الفردية (كالسمة فى الماء - كالجسر إذا التف على النهر) حيث يبدأ تحويل وظيفة اللغة من القول/ الحوار إلى القول/ التصدير، بداية من انتقال الخطاب من صيغة الجمع إلى صيغة الأمر المفرد المتابع لحركات كل راقصة وكأنه إشارة عرض. ثم يكتمل التحول التام لوظيفة اللغة عبر وسيلتين، الأولى: تأطير التصدير الضوئى، المتمثل فى قول القاضى: «كان يحب تتبع بقع النور المتلون إذ تتألق فى بشرتك»، حيث تأطر هذه الإشارة اللغوية دور «الإضاءة الخاصة» التى تصدر أداء الراقصات عبر «انتقال الراقصات فى أرجاء منطقة التمثيل وسط بركة ضوئية مركزة» (١٥٤). أما الوسيلة الأخرى: فتتمثل فى تعليق القاضى الذى يصدر ويقيم أداء الراقصات بعد أن قوم بحركاتهن

«حسن»، حيث تتضافر الوسيلتان في تأكيد التحول الجزئي
لوظيفة الممثل/ القاضى إلى المخرج/ القاضى وصولاً إلى
أقصى درجة ممكنة لتصدير رقصة الإحياء الملكي. وذلك قبل
إعلان فشله فى إحياء الملك من خلال الاستفهام النحوي في
سياق النص، الاستنكارى العبثى فى سياق العرض - وجهة نظر
الجمهور -: «هل تبصر يا مولانا؟» حيث تلجأ الحاشية إلى
البحث عن وسيلة إحياء أخرى - عبثية أيضاً كما يبرز من تقديم
المنادى الصوت والصدى لها - غير الرقص/ الجنس، وهى
المال/ الجواهر فى مشهد استعراض تائم الإحياء الفاشلة الذى
يكمل مسرحية بيت أبى نؤيب.

«يأخذ الصندوق، ويفتحه، ثم يصعد إلى الملك ويأخذ فى
استعراض محتوياته أمام عينيه، ويحاول أن يجعله يلمس
بعضها بيده الميتة، ثم يأخذ فى الخشخشة مع صوت الموسيقى
والرقص»

ذهب.. يا مولامى ..

لا شىء يرن رنين الذهب الوضاء

ماس كالنور المتجسد

لا يعدله فى ومضته إلا ذاته

ولآل كالقطر المتجمد

ويواقيت كالشعل الحمراء

انظر.. يا مولاي (١٥٥)

إن خطاب الوزير يُصَدَّرُ صندوق الجواهر بالخشخشة
المصاحبة لصوت الموسيقى، ويوصف الرنين والمقتنيات التي
يحتويها الصندوق، لعلها تفلح في إطلاق روح الملك مرة ثانية،
حيث يرى بشلار أنه «إذا أعددنا ملفاً عن الأرواح المكبوتة،
فيجب أن يكون الصندوق رمزها» (١٥٦)، وأن صندوق الجواهر
بشكل خاص «يحتوى على أشياء لا تنسى، لا تنسى بالنسبة
لنا، وبالنسبة لمن سوف نمنحهم كنوزنا. وهنا يتكشف الماضي
والحاضر والمستقبل» (١٥٧)، لكن هيهات لهذه القوة الرمزية
السحرية لصندوق الجواهر أن تفلح في إحياء الموتى.

إن الملكة تدخل إلى المسرح في هذه اللحظة ساعية لإيقاف
محاولات الإحياء العبثية الفاشلة/ الماضي من أجل الالتفات إلى
البحث عن المستقبل/ الطفل، حيث تبدأ حديثها العام قائلة:

أغفى الطائر فى ناعم قشه

بالله عليكم.. بالله عليكم

لا توقظن الطائر حتى يدفىء عشه (١٥٨)

وذلك قبل أن توجه خطابها الخاص لكل فرد من أفراد الحاشية
لعله يقبل أن يكون الرجل الذى يمنحها الطفل، وفقاً للترتيب

الطبقى السلطوى لهم.

١ - الوزير:

الملكة: «متجهة إلى الوزير»

هل تعطينى غصناً من أشجارك يا سيد
كى أصنع منه طفلاً؟ (١٥٩)

٢ - المؤرخ:

الملكة: «ملتفتة للمؤرخ»

هل تكتب سطوراً من تاريخك فى جسمى يا سيد
حتى أصنع من أحرفه طفلاً؟ (١٦٠)

٣ - القاضى:

الملكة: «القاضى»

هل تلتف على ثيابك يا سيد
وتخلف لى أطرافاً من ثوبك
كى أصنع منها طفلاً؟ (١٦١)

لكن الثلاثة قد رفضوا خوفاً من قيامه الملك ومعاقبته لهم،
وطالبوها بالعودة:

مولاتى.. عودى للغرف الملكية

لا تنتهكى حرمة مولانا فى موته (١٦٢)

حيث يذكرنا هذا الموقف الذى يضع أرملة الحاكم الديكتاتور

فى دائرة التابو، بالمعتقد البدائى الذى يتمثل فى أنه «على
الأرملة أن تقاوم الرغبة، علاوة على أن ظهورها كامرأة دون بعل
يمكن أن يوقظ شهوة الرجال. فكل إرضاء تعويض للرغبة
يتعارض مع معنى الحداد، وسوف يجعل روح المتوفى تتأجج
غضباً». (١٦٣)

أما الشاعر - آخر فرد فى الحاشية - فقد بادر الملكة قبل أن
تتوجه إليه بطلبها قائلاً:
الشاعر: «مبادراً»

فلتبرنى عينك.. يا مولاتى
أنا مثلك لا يرضينى المشهد
لكنى لا أملك إلا أشعارى.. كلماتى
كلماتى - يا مولاتى - لا تصنع طفلاً
الملكة: إنك - فيما يبدو - ستكون صديقى
قل لى:

هل كنت تحب أباك وأمك؟ (١٦٤)

فالشاعر أيضاً قد اعتذر للملكة عن عدم قدرته على منحها
الطفل لأنه لا يملك سوى الكلمات التى لا يعترف بقدرتها على
الفعل، فى تمهيد أول لقضية الكلمة وبورها التى ستعرض لها
المسرحية بالتفصيل فى المنظرين الثانى والرابع من هذا الفصل.

لكن الشاعر قد اتفق مع الملكة علي إيمانه بعبثية مشهد محاولات إحياء الملك، وقد فتح هذا الاتفاق بوابة التفاهم بينه وبين الملكة، حيث شرعت في استكناه شخصيته عبر الأسئلة نفسها التي وجهتها للملك الراحل في الفصل السابق، كما يتضح من الجدول الآتي:

سؤال الملكة	إجابة الملك	إجابة الشاعر
١ - هل كنت تحب أباك وأمك؟ (٧٦/٤٩)	- كانا نوعاً لا أهواه من الناس / ٥٠	- أعطيتهما ذاكرتي / ٧٧
٢ - هل كنت تحب الموسيقى؟ (٧٧/٥٠)	- مازلت أحب الموسيقى	- كانت بيتاً من ظل ما بين صحاري الصمت وجبال الموضاء / ٧٧
٣ - هل تسمع موسيقى الآن؟ (٧٧/٥٠)	- موسيقى الرقص وموسيقى الاستعراضات الحربية / ٥٠ - من أين تجيء؟ / ٥٠	- «يغنى نغمات رقيقاً كأنه يحاكي به ما يسمعه وحده» أسمع موسيقى تتحدث عن / ٧٧

إن سؤال الملكة الأول يستكشف العاطفة الإنسانية، وسؤالها الثاني يستكشف الإحساس الفني، وسؤالها الثالث يستكشف اللاشعور عبر قدرة ارتياد عوالم الأحلام الخيالية. وبمقارنة إجابات الملك الديكتاتور المتوحش بإجابات الشاعر

الحالم سنجد أنها تناقضها تماماً، مما جعل الملكة تتأكد من حدسها بأنه الشخصية المناسبة لها، وتنتقل من سؤاله عن ماضيه وحاضره إلى محاولة استكشاف مستقبله أيضاً، عبر سؤالها الافتراضى له عن أنه إذا ما كان يملك طفلاً «هل ستعلمه الحكمة والشعر؟». (١٦٥)

ويذكرنا هذا السؤال بموقف سابق بين الملكة والملك أثناء حوارهما عن مستقبل طفل الوهم، حيث يمكننا المقارنة بين الموقفين عبر الجدول الآتى:

موقف الملك	موقف الشاعر
<p>الملكة: سأعلمه الحكمة الملك: كمؤرخى الرسمى! الملكة: والشعر الملك: أننشئه كي يصبح صعلوكاً أم ملكاً؟ ٤٩/</p>	<p>الملكة: هل ستعلمه الحكمة والشعر؟ الشاعر: ستعلمه الحكمة أسراب الطير ويعلمه النهر فنون الإيقاع/ ٧٩</p>

ففكر الملك ديكتاتورى صرف لايؤمن بحوار العقل الحكيم ولا بعاطفة الشعراء، وفكر الملكة إنسانى متوازن بين العقل والقلب، أما فكر الشاعر - «الذى يعثر تحت الاختلافات المعروفة على القرباب الغائرة للأشياء، وتشابهاتها المبعثرة» (١٦٦)، حيث يرى الحكمة فى أسراب الطير والإيقاع فى تدفق النهر - فهو أكثر

رهافة وحساسية منهما معاً، ولهذا. تصر الملكة على اصطحابه معها.

الملكة: هل جئت معي؟

الشاعر: في أى سبيل يا مولاتي؟

الملكة: في أى سبيل لا يسقط فيه ظل الموت على أثواب الأحياء

الشاعر: أنا لا أقدر يا مولاتي

أنا جزء من هذا المشهد (١٦٧)

فالشاعر يشعر بتبعيته للملك الميت وعجزه عن الرحيل مع الملكة بوصفه واحداً من الحاشية، والملكة تحاول أن تعيد إليه قدرته على الحياة مرة أخرى عبر تأكيد انفصاله النفسى عن الملك والحاشية، حيث تبدأ هذه المحاولة بمعارضة خطاب الشاعر السابق.

الملكة: ماذا لك فى هذا السجن؟

الشاعر: فالى فى جيبي

مزمار

وكتاب فيه بضعة أشعار

الملكة: فلتمض معي (١٦٨)

ففى مقابل قول الشاعر: «أنا جزء من هذا المشهد»، يأتى

سؤال الملكة: «ماذا لك في هذا السجن؟»، حيث يتحول «المشهد» في خطاب الشاعر إلى «سجن» في خطاب الملكة، في مكاشفة تحاول إعادة الشاعر إلى ذاته الرقيقة المرفهة المنزهة عن الأطماع، التي تتجلى في إجابته عن سؤالها.

فإذا كانت «القدرة على التحكم بتدفق الإعلام وخطاب المقطع بطريقة ما للحصول على أقصى مستويات الانتباه والفهم لدى المستمع تعتبر من أهم توابع الممثل»^(١٦٩)؛ حيث إن «لفظ الممثل لبیت ما أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ في تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية»^(١٧٠)؛ فإنه يمكننا تخيل أن أداء الممثل الصوتي في العرض سيتوقف بالنطق عند الجملة الأولى الأصلية (مالى فى جيبى)، فى محاولة منه لموازاة التشكيل البصرى للكتابة المتمثل فى انفراد العبارة بسطر مستقل فى فضاء الصفحة/ النص، عندئذ ستتنصرف الدلالة فى ذهن المشاهد إلى الأموال العادية المتداولة بين الناس، وإن كانت العبارة ستشير من طرف خفى إلى فقر هذا الرجل الذى يحمل كل ثروته فى جيبه.

وتمطيط هذه الجملة النواة بعد ذلك (مزمار، وكتاب فيه بضعة أشعار) يغير من دلالتها، بل يجعلها صادمة للمتلقى من خلال كشف التورية التى لم يتوقعها. فأموال هذا الشاعر هى

(مزمار - وكتاب فيه بضعة أشعار)، وهذا يدل بدوره في المرتبة الثانية علي أن مثل هذه الأشياء المادية في ظاهرها والمعنوية في جواهرها الناي/ الموسيقى والكتاب/ الشعر، هي أهم ما يحرص على امتلاكه الشاعر/ المثقف في مقابل المال/ الجاه الذي يحرص على امتلاكه الملك/ السلطة وحاشيته أيضاً، مما يؤكد انفصاله النفسي عنهم ويدفعه في طريق الموافقة على طلب الملكة بالرحيل معها. فصحيح أنه لم يأخذ قراره بعد، لكنه بدأ يراجع مواقفه عبر دخوله غرفة التذكارات السوداء الشهيرة.

الشاعر: أذكر ذلي حين شراني الملك بكأس مره

كي يمسخني، ويقزمني ويغضنني ويكورني

حتى يجعلني حبة خشخاش منعشة تحت لسانه

من ذاك اليوم

وأنا رجل خاو من داخله لا يقدر أن يصلب ظهره

الملكة: ماذا تذكر أيضاً؟

فرج عن نفسك

الشاعر: أذكر ذلي حين رأيتك أول مرة

كنت كسيراً أختلس النظرة

الملكة: حين أتى بي الملك إلى قصره

الشاعر: لا بل عند النهر

الملكة: قبل وقوعى فى الأسر

الشاعر: أبصرتك واقفة تلقين إلى الشمس حبال الشعر

وكأنك ملاح يستدنى مركبة الشمس إلى شاطئها
الآخر

قلت لنفسى: هذا حسن لا يملكه شاعر

ما أجدره بمليك قادر

أحببتك، واستكثرت على نفسى حبك (١٧١)

إن ربط الملكة بالنهر مرة أخرى يتضافر مع قولها: «قبل وقوعى فى الأسر»، فى رد قارئ المسرحية إلى الإهداء الذى صدر به الكاتب النص المطبوع «إلى الملكة الأسيرة»، ويجعله يتأكد من أنها رمز صريح للوطن الذى يئن تحت وطأة الحاكم الديكتاتور.

وإذا كانت «شعرية الصفحة - أو تشكيلا لاجتذاب العين - تعد غريبة على النص المسرحى» (١٧٢)؛ فإن الإهداء أيضاً كذلك، حيث لن يتمكن مشاهد العرض من رؤيته، إلا إذا اصطنع المخرج حيلة مسرحية بينة تتمثل فى قراءته عبر مكبر الصوت قبيل بداية المسرحية، وهى مغامرة طليعية على كل حال.

وتأكيداً لفكرة النص المصب يمكننا ملاحظة أن غرفة التذكارات السوداء، تتضافر مع استغلال السلطة لحاجة المثقف

المادية وترويضه بوساطة ذهب السلطان، ومع إحساس المثقف بعجز كلماته عن الفعل وتراجعه تاركاً الحاكم المستبد يهيمن على الوطن، في ردنا إلى شخصية سعيد - الشاعر أيضاً - في «ليلي والمجنون»، لهذا لم يكن غريباً أن يصفه الوزير عندما قرر الرحيل مع الملكة مجابهاً سلطة الحاشية، بالصفة نفسها التي أطلقت علي سعيد - المثقف العاجز أيضاً - لحظة شروعه في مقاومة حسام جاسوس السلطة.

الوزير: قف يا مجنون

سلبته عقله (١٧٣)

«فالصفة قد يكون لها دلالة بدون الموصوف ولكنها لا تؤدي وظيفة أدبية إلا من خلال السياق» (١٧٤)، حيث يؤكد هذا التكرار ثبات رؤية الكاتب الأيديولوجية في نصوصه الإبداعية المختلفة. إن الشاعر الذي قرر الرحيل مع الملكة على مستوى الفعل المسرحي، يقرر مواجهة الحاشية على مستوى اللغة المسرحية الكاشفة لجوهر الملك وعيث محاولات الإحياء، في لحظة تقييمه للماضي قبل الانطلاق نحو المستقبل.

الشاعر: لا، فالملك تدلى ميتاً إذ أبصر ذاته

في مرآة صافية ذات مساء

هي عينا هتني المرأة

هل تدرون...؟

ماذا كان اسم الملك الراحل؟

الموت!

هل تدرون ماذا كانت ألقابه

الموت الماشى.. الموت الغافى.. الموت المتحرك.. الموت
الأعظم..

الموت الأفخم.. الموت الأكبر

كانت لمستة أو خطرته أو نظرتة معناها الموت

لمس النهر فمات النهر

لمس القصر فمات القصر

لمسكم.. أنتم.. متم.. أنا أيضاً مت

سيدي القاضي.. إنك ميت..

وكذلك أنت.. وأنت.. وأنت.

ولعلك أكثرنا إيغالاً في الموت

إذ إنك أكثرنا قريباً منه (١٧٥).

إن بداية مونولوج المواجهة الختامي - الذي يبدو أقرب إلى

الديالوج عبر صيغ السؤال وتأشيرات الضمائر - تدعم آليات

موت البطل في الدراما الحديثة التي تتبمّل في أن الموت

العضوي للشخصية لا يأتي إلا بعد التحقق التام من موتها على

المستوي المعنوي، حيث يصرح الشاعر بأن الملك قد مات لحظة مجابهة الملكة له بعدم قدرتها على الاستمرار في احتمال عجزه الجنسي، الذي يرمز إلى ضعفه السياسي المتخفى في مسح الديكتاتورية الموهمة بالقوة الكاذبة.

وكما فهم الملك فمات، يبغى الشاعر أن تفهم الحاشية الحقيقة أيضاً. وهو يبدأ مسيرته التنويرية بسؤاله المدهش: «هل تدرون/ ماذا كان اسم الملك الراحل»، حيث يهدف هذا السؤال عن المعلوم إلى خلخلة الحقائق الثابتة في ذهن الحاشية وطرح الموقف برمته من منظور مغاير.

وإذا كان الشعر «ينظم محتوى العالم كما يتراءى للشاعر؛ فإن الأشكال التي ينتظم فيها هذا المحتوى تنبع من بنية الشعر ذاته» (١٧٦)، حيث عرض الشاعر رؤيته عبر توظيف أنماط مختلفة من التكرار يدعم بعضها بعضاً، ويمكن تقسيمها - بالترتيب - إلى أربعة أقسام:

١ - تكرار المضاف وتغير المضاف إليه:

حيث يتم تثبيت المضاف «الموت»، وتنويع المضاف إليه «الماشي - الغافي - المتحرك - الأعظم - الأفخم - الأكبر»، في سخرية مرة تقضح زيف الألقاب الوهمية المتعددة التي يُلَقَّب بها الحاكم الديكتاتور.

٢ - تغير الحدث وتكرار النتيجة:

حيث يبدأ الشاعر بالحدث المتغير «اللمس - الخطر - النظر»، وينتهي بها جميعاً إلى نتيجة واحدة هي «الموت». وتوليد المعنى في هذه البنية يسير في الاتجاه المعاكس للبنية التركيبية السابقة تأكيداً لثبات النتيجة مهما تنوعت سبل الوصول إليها.

٣ - التكرار الجدلي :

حيث يعتمد هذا النوع على جدلية التكرار الذي «يعنى الاختلاف أيضاً، لأن المطابقة على مستوى ما تشير إلى عدم المطابقة على مستوى آخر» (١٧٧)، فعلى الرغم من تكرار البنية التركيبية والقافية في قول الشاعر: «لمس النهر فمات النهر/ لمس القصر فمات القصر»؛ فإن اختلاف النهر عن القصر - الذي يبرزه التكرار - يؤدي إلى تعميم الموت على سائر مفردات الحياة.

٤ - التكرار الشعر مسرحي :

وأقصد بالمصطلح التكرار المكثف لأدوات التأشير اللغوية المتمثلة في الضمائر الظاهرة والمستترة في ثلاثة سطور متوالية «لمسكم - أنتم - متم - أنا - مت - سيدي - إنك - ميت - أنت - وأنت - وأنت»، حيث لم يبق خارج الأقواس من السطور الثلاثة سوى ثلاث كلمات، هي: «أيضاً» التي تفيد تأكيد التكرار،

و«القاضي» التي تشير إلى شخص متعين، و«كذلك» التي تعد رأس أدوات التأشير في اللغة بوصفها اسم إشارة.

وعلى الرغم من أن الممثل سيصاحب نطقه لأدوات التأشير اللغوية السابقة بالحركة المتمثلة في الإشارة إلى الشخصيات المتعينة فوق المسرح - وبخاصة أن الضمائر الظاهرة والمستترة في السطور الثلاثة كلها ضمائر متكلم أو مخاطب فقط - فإنني أفضل ألا أصنف هذه العلامات اللغوية التأشيرية ضمن الإيماءات كما يرى بيرس، حيث أتفق مع تحفظ إميل بنفنست على هذا التصنيف، والذي يتمثل في أن «الإيماء ذات دلالة عالمية، بينما تدخل هذه الأدوات في إطار نظام معين من العلامات الشفاهية هو نظام اللغة»^(١٧٨)، ولهذا وصفتها بأنها أدوات شعرمسرحية، تدعم فكرة عموم الموت المعنوي للشخصيات المشاركة في المشاهد جميعاً على مستوى اللغة والحركة في آن واحد.

إن الشتاعر بعد أن تأكد من إبراز فكرة انتقال موت الملك المهين إلى أتباعه أيضاً، يتجه في ختام المنظر بأبواته التأشيرية إلى الملكة التي تبدو بوصفها استثناء وحيداً للحياة النابعة من العدم.

لم يفلت من لسته إلا هذى المرأة

لمستني فنهضت

فلأترككم للموت

أترككم للموت

«يسدل الستار» (١٧٩)

ففى مقابل لمسة الملك المميّنة - على عكس لمسته الزائفة التى تجعل الحياة تدب فى الجوارى - تأتى عصا الملكة السحرية التى ترتبط بالنهر وتسرى فيها روح إيزيس لتعيد الحياة إلى الشاعر ثانية بعيداً عن هذا القصر الذى عشش فيه الموت، كما سنرى فى المنظر التالى الذى يبدأ فوراً.

وإذا كانت «خلفية التمثيل تؤدي عموماً الوظيفة نفسها التى يؤديها التأطير الأمامى، فكلاهما حدود التمثيل، وكلا الإطارين الأمامى والخلفى على تعارض مع ما يجرى فى مركز التمثيل» (١٨٠)؛ فإن صلاح عبد الصبور يختزل الحدود الثلاثة «خلفية التمثيل - مركز التمثيل - التأطير الأمامى» فى بؤرة وحيدة إمعاناً فى جذب تركيز المشاهد، حيث يدور المنظر الثانى المتناهي الصغر فى المساحة الضيقة أمام الستارة المسدلة، كما تعلن إشارة العرض: «أمام الستارة المسدلة، الكوخ والنهر، والشاعر والملكة يجلسان، الملكة تضحك سعيدة». (١٨١)

فهذا المنظر يهدف إلى تصدير دور الكلمة/ المثقف التى

ستظهر قدرتها علي مستوى الفعل المسرحي في المنظر الرابع،
الذي سيجري تمثيله أمام الستارة المسدلة أيضاً.

ويمكننا رصد خطوات هذا التصدير في المراحل الآتية:

١ - تصدير أسلوب الشاعر المتميز في استخدام اللغة،
بوساطة الميتالغة الشارحة لخصائص التوظيف الشعري..

الملكة: ما أغرب أسلوبك في الحكى

الشاعر: عفواً.. أقسم أنى لا أحكى إلا ما كان

لا أخلق شيئاً من ذهنى، لكن قد أنثر فوق المشهد

بعض الألوان (١٨٢)

حيث «يكمن تعارض اللغة الشعرية مع لغة أفعال التواصل

الأخرى في درجة من الشعور الذاتى Self-consciousness
باللغة ذاتها». (١٨٣)

٢ - تصدير دور الكلمة:

الملكة: أو لم تسأل نفسك أحياناً

ما الغاية من كلماتك؟ (١٨٤)

وهو سؤال رمزى يبحث في جوهره عن دور المثقف الذى

يمكن أن يؤديه من أجل المساهمة في تنوير الوطن وحل
مشكلاته.

٣ - محاولة استنهاض المثقف العاجز، وتصدير قدرة الكلمة على الفعل.

الشاعر: ماذا تصنع كلماتي

هي أهون من أن تطمح للفعل

أهون من أن تغدو سيفاً أو ترسا

كي تقتل أو تحمي من يقتل

الملكة: لا تبخس كلماتك ما تستأهله من قدر

فالكلمة قد تفعل (١٨٥)

حيث نواجه بمشكلة الحلاج وسعيد نفسها، وهي عدم قدرة الكلمة/ المثقف على الفعل، ما لم تلجأ إلى القوة في مواجهة بطش السلطة كما فعل القرنندل. وما دام القرنندل قد فعل بوساطة الخنجر/ الأغنية، فالشاعر يمكن أن يفعل أيضاً إذا استنهاض قوته.

٤ - الإبانة المسرحية لحرص السلطة على حجب النقاش الحر، عبر دخول الخياط الذي قطع الملك الديكتاتور لسانه، وانضمامه إليهما.

الخياط: «يشير إليها أنه يريد أن ينضم إليهما»

الملكة: لم لا يتكلم؟

الشاعر: قطع الملك لسانه

فى آخر يوم من أيام حياته(١٨٦)

حيث يؤكد قطع الملك الديكتاتور للسان الخياط قدرة الكلمة على الفعل، وخوف السلطة من الكلمات، وبخاصة إذا صدرت من مثقف مستنير قادر على كشف تزيف الوعى.

٥ - دخول الشاعر إلى قلب المشكلة، عبر إبراز صراعه الداخلى بين الخوف والمبادرة فى المقطع الختامى للمنظر.
الشاعر: ما أتعسه.. من بعثت الأيام المنحدرة

سلة جسمه

من أصبح لا يسمع فوق وسادته دقة قلبه

بل دقة قلب الخوف

من فقد براءة كلماته

بينما عجزت يده عن حمل السيف

«ظلام»(١٨٧)

حيث يعلن الشاعر/ المثقف أنه لا وسيلة للتحرر إلا فى تجاوز الكلمة والسيف، لكنه ما زال عاجزاً عن اتخاذ قرار المواجهة، وعندئذ يكون الظلام فى ختام المشهد إشارة سيميولوجية إلى شيوع الزيف والخوف إنتظاراً للحظة التنوير الكاشفة.

وإذا كان «التحرك بالأحداث من مكان إلى مكان آخر يعطى

للمسرحية إيقاعاً أقوى وأسرع من ذلك الذى يعطيه الحوار»^(١٨٨)؛ فإن الديكور يعود فى المنظر التالى القصير جداً أيضاً إلى القصر/ الموت مرة أخرى، حيث «يرتفع الستار عن القصر لنرى رجال الملك وهم يهبون من نومهم، والملك ما زال على سريره»^(١٨٩)، فى إشارة إلى أن فترة الحداد لم تنته بعد.

وإذا كان فرويد يخبرنا فى حديثه عن «تابو الأموات» بأن «روح المتوفى لا تحيد عن جماعته، ولا تتفك عن الهيمان حولهم خلال زمن الحداد»^(١٩٠)؛ فإن صلاح عبد الصبور يمسرح هذا الاعتقاد داخل المشهد بوساطة تقنية فنية تتناسب مع مثل هذه النوعية من الفكر البدائى، وهى تقنية الحلم، حيث «تمتلك الأسطورة - كما فى الحلم - بنية خيالية عميقة تكون فكر الأسطورة، وعمل الأسطورة مثل عمل الحلم، وهو أن يحول هذه الخيالات إلى شكل مقبول للأنا أو الذات. كما يُصنع المحتوى الظاهر للأسطورة - مثل الحلم - من عناصر مأخوذة من الحياة اليومية وخبرات الشعوب»^(١٩١).

فالقاضى والوزير والمؤرخ يتفقون فى مفتتح المشهد على أن ثلاثتهم قد استمعوا إلى صوت الملك الميت، وهم فى حالة بين النوم واليقظة كما يتضح من الحوار الآتى.

القاضى : خيراً.. اللهم اجعله خيراً

الوزير: ماذا؟

القاضي: لا شيء

الوزير: قل.. لا تتردد

القاضي: سمعت أذننى شيئاً فى الليل المعتم

وأظن الهاجس حلاً يتعثر فى الأرض المسحورة

ما بين اليقظة والنوم

أو صوتاً يتسلل من باطن نفسى

كى يهمس فى رأسى

المؤرخ: ماذا سمعت أذنك فى الليل؟

القاضي: بضعة أصداء

الوزير: لم أك أقوى أن أتكلم

لكنى كنت أميز أصوته

حقاً.. كانت روحى تتدلى فى بئر النوم

لكنى لا أخطئ أبداً فى رنته أو نبرته..

المؤرخ: ماذا كان يقول؟

الوزير: أو لم تسمع شيئاً أنت الآخر؟

المؤرخ: بضعة كلمات

لكنى لا أدرى هل سمعتها أذننى فى اليقظة

أو سمعتها روحى فى الحلم؟ (١٩٢)

حيث تتضافر بداية الحوار بالعبارة الشعبية المأثورة لتصدير الحديث عن الحلم «خيراً.. اللهم اجعله خيراً»، مع قول الوزير: «كانت روحى تتدلى فى بئر النوم»، فى الإشارة إلى أن هذا الصوت كان حتماً ينبع من منطقة اللاوعى، «فكل واحد منا فى أعماق كينونته يتشابه مع كل فرد آخر، فأحلامى ورغائى وآلامى واهتماماتى لا تنتمى إلى فقط» (١٩٣)، وبخاصة أن أفراد الحاشية يشتركون فى نوعية الشخصية وفى الموقف الدرامى العصيب. أما قول القاضى: «ما بين اليقظة والنوم»، فيتضافر مع قول الوزير: «لا أدرى هل سمعتها أذن فى اليقظة/ أو سمعتها روحى فى الحلم»، فى الإشارة إلى حالة برزخية تجمع بين الحلم اللاشعورى المحض، وحلم اليقظة الذى يميل إلى استخدام أساليب التفكير الشعورى وإشباع الدوافع الشعورية. لكن قول القاضى - وهو أول المتحدثين -: «أو صوتاً يتسلل من باطن نفسى/ كى يهمس فى رأسى»، يتضافر مع صعوبة ورود الحلم ذاته فى رأس الأفراد الثلاثة فى لحظة واحدة، فى إقناع المتلقى بأن شعور الحاشية اليقظ هو الذى يقادها إلى هذه الفكرة الديكتاتورية المتسترة فى أثواب الحلم، التى تتمثل فى عبارة الملك المصطنعة الآتية:

المؤرخ: كان يقول

أبغى الملكة جنبى

الوزير: هذا ما سمعته أذن

القاضى: تلك هى الكلمات

هو يبغى الملكة كى ترقد جنبه

الوزير: حتم عندئذ أن نأتى بالملكة

المؤرخ: نرقدها جنب الملك الميت

القاضى: ميتة أم حية؟

المؤرخ: ميتة أم حية؟

الوزير: لا أدرى، فلنسأله.. قد يتكلم

فلنصعد لسؤاله

«يصعد الثلاثة متوجهين إلى الملك، ويتقدم الوزير، بينما

يتمهل الجلال وسط السلم»

الوزير: صُبِّحت بخير يا مولانا الأعظم

... ماذا تبغى؟

الصوت: «كأنه ينبعث من مكبر صوت»

أبغى الملكة جنبى..

الوزير: اسمح لى يا مولانا أن أسأل

ميتة أم حية؟

الصوت: أبغى الملكة جنبى

الوزير: هل تسعد نفسك إن أغفت جنبك

الصوت: أبغى الملكة جنبى

الوزير: هل يخرج بعدئذ من جسم جلالتك

طير الموت الأسود

الصوت: أبغى الملكة جنبى (١٩٤)

إن السبب الرئيسى الذى دفع الحاشية للصعود إلى الملك هو سؤاله هل يريد أن ترقد الملكة جنبه ميتة أم حية، حيث تكمن عبثية هذا السؤال فى محورين؛ الأول: أنه سؤال لميت لا يستطيع الإجابة. والآخر: أن السياق العام للسؤال يطرح إجابته داخله، حيث يوضح كلاينباول فى رصده لرواسب الاعتقاد بالأرواح فى الشعوب المتمدنة - فى كتابه (الأحياء والأموات فى الاعتقاد الشعبى والدين والأسطورة) ١٨٩٨ - أن «ذروة العلاقة بين الأحياء والأموات تكمن فى الاقتناع بأن الأموات يجرون الأحياء إليهم حباً فى قتلهم، فالموتى يميئون» (١٩٥)، وإلا ماذا يمكن أن تفعل جثة الملك بالملكة الراقدة إلى جواره؟ حيث يفضح سؤال الحاشية الغبى عجزها عن التفكير وأخذ القرارات بعيداً عن توجيهات الحاكم الديكتاتور حتى بعد موته.

وكما كانت جملة الملك «أبغى الملكة جنبى» جملة مصطنعة من الحاشية/ السلطة للتفريق بين الملكة/ الوطن والشاعر/ المثقف

بعد رحيلهما معاً؛ فإن صلاح عبد الصبور يمسرحها بوسيلة
مصطنعة أيضاً، حيث لا تنطق بها جثة الملك الماثلة أمامنا
فوق المسرح، بل نسمعها آتية من مكبر صوت خارجي، في أقوى
تجسيد علامي لتزييف الوعي في مسرح صلاح عبد الصبور.

فعلى الرغم من أن الجلاد كان مع الحاشية عند الصعود
لسؤال جثة الملك؛ فإنه يقرر في ختام المشهد عند ذهابه منصاعاً
لأمر الوزير بإحضار الملكة أنه لم يسمع شيئاً .

الجلاد: ها أنذا ذاهب

رغمًا عن عقلي، فأنا لم أسمع شيئاً.. لم يدخل شيء
أذني

لا يغريني أن آتي بالملكة

لا أدري هل ينفع هذا في بعث الملك النائم أم لا ينفع
لكن قد يغريني أن أتسلى بالعبث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأقور الماكر .

في هيئته شيء... لا يعجبني

«ستان» (١٩٦).

حيث يتضح للمتلقى أن الصوت لا علاقة له بالملك بل هو
مجرد تجسيد درامي لفكرة الحاشية/ السلطة الخبيثة التي
تستغل سذاجة البسطاء/ الجلاد، وتزييف وعيهم من أجل

الاستمرار فى السيطرة على الملكة/ الوطن، والإحالة بينها وبين
الشاعر/ المثقف.

أما كراهية الجراد الفطرية للشاعر، فهي ترمز من زاوية
أخرى إلى الصراع السرمدى بين العقل والقوة، حيث سيتحول
هذا الصراع إلى مسرحية حية فى المنظر القادم الذى تدور
أحداثه فى المساحة الضيقة أمام الستارة المسدلة أيضاً.
يبدأ المنظر الرابع بإشارة العرض الآتية: «الملكة والخياط
يجلسان مبتهجين، والشاعر على مقربة منهما يمشى فى ببطء،
ويبتلئ فى بعض الأحيان» (١٩٧)، حيث تتسلى الملكة مع الخياط
حالة بالطفل.

الملكة: قل لى: هل يعطينى الطفل؟

هل أدرك أن الحب هو الشوق إلى صنع المستقبل؟

لا الرغبة فى نسيان الماضى

الخياط: «يومئ برأسه موافقاً» (١٩٨)

أما الشاعر فيناجى نفسه هائماً فى إحساسه المفعم بالملكة،
والذى يعجز عن التعبير عنه حتى بالشعر:

لا أدري كيف يكون الإنسان فقيراً فى التعبير إلى

حد. الإملاق

حين يكون غنياً بالإحساس إلى حد الرعشة

فلأتحدث في مزماری

«يعزف بينما يتقدم الجلاب من أقصى المسرح»

الجلاب: أنت يا هذا المأفون، تتق نقيق الصرصور الأجرب

خذ.. هذا حبل.. أوثق نفسك حتى لا تهرب

واصبر حتى أفرغ من بعض شئونی (١٩٩)

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنه إذا كانت «العلامة

ليست إلا علاقة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار

تحولاتها من عنصر إلى عنصر آخر في شبكة ما» (٢٠٠)؛ فإنه

يجب الالتفات إلى أن الجلاب الذي انتمى في نهاية المشهد

السابق إلى البسطاء الذين زيفت الحاشية وعيهم، يعد في هذا

المشهد ممثلاً للسلطة بوصفه رسولها، حيث يكرر دخوله إلى

خشبة المسرح في هذه اللحظة الدرامية إجهاض السلطة لحلم

المتقف الرومانسي الذي صادفنا قبل ذلك في ليلي والمجنون.

أما عزف الشاعر على الناي فيعمل على ثلاثة محاور، الأول:

تقديم خلفية موسيقية مناسبة للحلم الرومانسي؛ والثاني: تصدير

الناي تصديراً جديداً يمهد لدوره الدرامي البارز في نهاية

المشهد. والثالث: الاستمرار في كشف لا إنسانية السلطة وعدم

قدرتها على استيعاب الفن والجمال، حيث يساوي الجلاب بين

ألحان الناي و«نقيق الصرصور الأجرب».

إن الجلال لا يكتفى بالسخرية من الفن فقط، بل يسخر من
الشاعر/ المثقف نفسه عبر سببه له أولاً «المأفون»، والمبالغة في
تصوير عجزه ثانياً «أوثق نفسك.. لا تهرب». وذلك قبل التوجه
لإنجاز مهمته الرئيسية المتمثلة في اصطحاب الملكة.

الجلال: مولاتى.

الملك يريدك

الملكة: الميت لا يبغى إلا الأكفان

لكن تبغيه الديدان

كى تصنع مأدبة من جسده

الجلال: مولاتى

همس الملك لحاشيته،

فى ظلمات الليل، وهم كالأعمدة المنصوبة حول

فراشه

أن مشيئته هى أن ترقد مولاتى جنبه

الملكة: جنب الموت!

الخياط: «يتقدم مستعطفاً الجلال، وكأنه يذكره بصداقة

قديمة»

الجلال: «يركل الخياط»

اذهب، ما شأنك فى هذا يا هزأه (٢:١)

فبعد أن زيفت الحاشية وعى الجلاد العميل - الذى يشى
تشبيهه التهكمى لهم «كالأعمدة المنصوبة». بأنه ما زال لا يصدق
كلامهم - يحاول ترويج الأكاذيب مزيفاً وعى الملكة، حيث يذكرنا
هذا الموقف بموقف العامة التى رددت افتراءات القاضى/
السلطة وحكمت على الحلاج/ المثقف بالموت، على الرغم من
إدراكها جور هذا الحكم الذى قبضت ثمنه مقدماً.

وإذا كانت الملكة قد رفضت تزيف وعيها عبر اللغة/ القول،
وتمثل رفض الخياط عبر الاستعطاف/ الإيماءة؛ فإن رفض
الشاعر قد تمثل فى الفعل المسرحى الآتى:

الجلاد: «يستدير للشاعر»

هل أحكمت وثاقك؟

متعال دوماً حتى فى موتك

صبراً يا مولاتى

سأداعبه بالسيف قليلاً

وسأبدأ بمقدم وجهه

إذ لا تعجبني نظرة عينيه

«يقترّب منه، فيمد الشاعر مزماره، ويطعن به الجلاد فى
عينيه، الجلاد يصرخ ويتراجع وتدمى عيناه. يغطيها بإحدى
يديه، ويضرب بسيفه على غير هدئ» (٢٠٢). يلاحظ أن النأى

الذى تم تصديره سلفاً قد تحول إلى سيف فى هذا المشهد، حيث «يمكن لأى حامل علامة مسرحى أن يقوم مقام أى صنف مدلول للظواهر: فليس هنالك علاقات تمثيلية ثابتة فى المطلق» (٢٠٣)، والعبرة بالتوظيف الدرامى للعلامة الذى ينتقل بها فى فضاء دلالى رحب.

والملكة/ الوطن هى أسعد الناس بتحول الشاعر/ المثقف من ساحة القول فقط إلى ساحة الفعل المادى المقاوم للسلطة. أيضاً، كما يتضح من المقطع الآتى:

الملكة: «مقتربة من الشاعر رافعة يده فى يدها»

أنت صرعت الجراد

وصرعت الخوف

عزف المزمар نشيد الدم

بينما أصبح سيف الجراد الغاشم

أعمى لا يجد طريقه.. أقدم

خذ منه السيف (٢٠٤)

وإذا كانت «الأنظمة» الإشارية المنفصلة لا تقوم بأداء وظيفتها إلا على أساس من الوحدة ومسبانية كل منها للآخر» (٢٠٥)؛ فإن العلاقة البونية «اقتراب الملكة من الشاعر»، تتضافر مع التلويع بعلامة الانتصار «رفع الملكة ليد الشاعر»،

ومع خطاب الملكة اللغوى فى رد الثقة إلى نفس الشاعر ودفعه
إلى مواصلة الجهاد.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن وصف سيف الجلال/
السلطة بأنه أعمى، يردنا إلى حلم الحلاج بالسيف المبصر فى
يد المثقف الفاعل. حيث يتحد السيف المبصر فى مأساة الحلاج،
مع الأغنية / الخنجر فى الأميرة تنتظر، مع التمثال/ الهراوة
فى ليلى والمجنون، مع الناي/ السيف فى هذه المسرحية،
بوصفها رموزاً ثقافية تصرع السلطة الديكتاتورية.
إن الجلال لم يستسلم لمباغثة الشاعر له، كما يتضح من باقى
المشهد.

الجلاد: «يسمع صوت الملكة وأنفاس الشاعر، فيتجه إليهما
بسيفه، ويجرح الشاعر فى ذراعه»

الملكة: «مقعية فى الأرض تحت قدمى الشاعر»

قطرات من دمك على وجهى.. مرعى بالجرح المتبسم

لا تفقد إقدامك.. جالد.. أقدم

سأل دم.. بدم.. دع دمك الزاكى يعطى اللحظة معناها

الباهر

فى ظلمات اللامعنى السوداء

دعه يتقطر فوق الأرض.. التاريخ.. الشاهد

انظر..

تتجاوز دائرتان من الدم فوق التراب الجامد

نزف مسموم من دم جلاد مجنون بالدم

ونثار نوراني من دم شاعر

ما أغرب ما التقيا، هذا يكتب في سفر التاريخ الخالد

صفحته السوداء، وهذا يكتب صفحته البيضاء

«يداور الشاعر الجلاد حتى ينزع منه السيف، ثم يثبت به يده

ويندفع إليه الجلاد، فيموت بسيفه ويتهوى الشاعر جريحاً بين

يدى الملكة» (٢٠٦)

وإذا كان الجلاد لم يستسلم؛ فإن الملكة لم تتوقف عن

مساندة الشاعر والشدة من أزره حتى يتمكن من القضاء عليه.

ويمكننا أن نرصد ثلاث ملاحظات مهمة على المقطع السابق؛

الأولى: أن ربط صراع الشاعر/ الجلاد بالتاريخ، يؤكد مرة

أخرى أنه صراع رمزي بين المثقف والسلطة من أجل مستقبل

المرأة/ الوطن. والثانية: أن فعل النأي/ السيف قد توقف عند

حد فقه عين الجلاد فقط، أما قتله الحقيقي فقد تم بسفيه هو،

مما يؤكد أن الهدف من استخدام النأي في منازلة الجلاد هدف

رمزي صرف يرتبط بالحقل الثقافي للعلامة. والثالثة: أن مجابهة

المثقف للسلطة بسلحتها تتطلب التضحية بالدماء التي تصدرها

الملكة/ الوطن بعد ذلك قائلة:

هذا الدم.. ما أقتم حمرة.. فلاأترين به
ما أجمله كخضاب فى مفرق شعرى المرسل
ما أبهاه وشماً فوق جبيني المثل
ما أجمله حمرة

فى مبسم شفتى الذابلتين(٢٠٧)

حيث يتسمع المتلقى فى هذا المقطع صدى بيت شوقى الشهير:
والحرية الحمراء باب
بكل يد مخرجة يدق

فيدرك عبر التناس أن صراع الشاعر/ المثقف مع الجراد/
السلطة من أجل المرأة/ الوطن، لا يهدف منه المثقف إلى مصلحة
شخصية تتمثل فى الوصول للحكم، بل يهدف فقط إلى القضاء
على الديكتاتورية وتحقيق الحرية والعدل من أجل مستقبل مشرق
للملكة/ الوطن التى دبت الحياة فى عروقها من جديد بعد
رقدتها المريضة فى غرفتها بالقصر.

الملكة: معجزة النهر

ما أجمل أن تأتيني روح الكون هنا، تنفخ فى السر

أمتلى بروح الكون كما تمتلى الثمرة بالشهد

حتى إن حان الموعد

جئت إلى جذع الشجرة

وهزرت إلى الأغصان المخضرة

عندئذ...

لن أحتكم وإياهم للدم

سأشير إليه.. ليتكلم

الشاعر: حبي.. ما أصدق حلمك بالطفل

وكأنك كنت قرين المستقبل

هل دار بخلدك يوما ما؟

أن يعطيك الطفل الشاعر؟

الملكة: يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالزمار

ويغنى بالسيف (٢٠٨)

وإذا كان لوتمان يرى أن «التجديد لا يكمن على الدوام فى ابتداء الجديد، بقدر مايكمن فى إنعاش ذاكرة التراث وعدم استنساخه فى الوقت نفسه» (٢٠٩)؛ فإن صلاح عبد الصبور يغزل عبر خطاب الملكة/ الوطن فى المقطع السابق، ضفيرة تراثية جديدة تلتحم فيها أسطورة إيزيس، بالصياغة القرآنية لقصة مريم، بظلال صورة المسيح المخلص فى الكتاب المقدس، فى جدلية متفجرة بالأمل الساطع نتيجة تحول الشاعر من مثقف تابع فى بلاط الحاكم الديكتاتور إلى مثقف ثورى فاعل، وعندئذ يتحير المتلقى أيهما الذى نهض حياً بعد موات؟ الملكة الهاربة

من الأسر، أم المثقف المتحرر من التبعية؟ حيث يوضح خطاب الشاعر التالي أنهما قد نهضا معاً عبر تشاركهما في ميلاد طفل المستقبل.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن جملة الملكة الأخيرة «يعطيني طفلي من يعرف كيف يقاتل بالمزمار/ ويغنى بالسيف»، تردنا إلى مسرحية «ليلي والمجنون»؛ حيث يقول سعيد الشاعر في قصيدته التي تحمل عنوان «يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً»:

يأتى من بعدى من يتمنطق بالكلمة

ويغنى بالسيف (٢١٠)

في تكرار لحتمية موازنة المثقف الساعى لتحقيق الحرية والعدل بين القول الكاشف للزيف والفعل المادى الثورى، كما فعل القرنديل، حتى لا يشله العجز مثل سعيد، أو يسقط في المابين كما حدث مع الحلاج.

إن المنظر ينتهى بتصدير آخر للنأى/ السيف بوصفه رمزاً لهذه الموازنة.

الشاعر: أوحشنى مزمارى

أبغى أن أتنفس فيه حبى لك

شوقى أن أغفو فى خضرة أغصانك

فى فتحته قطرات من دم
فلأمسحها عنه
آه.. هذا المزمار الفارس
الملكة: دعنى أمسحه فى صدرى
حتى يرجع لطبيعته السمحة
هذا المزمار العاشق

«يغنى للملكة، بينما تميل الملكة عليه، يسمع الخياط الذى كان
مختفياً فى مكان ما لحن المزمار فيعود متردداً خجلان. وعندما
يرى الملكة والشاعر متعانقين، يجلس قريباً منهما بحيث لا
يرىانه، وبينما هو يجلس، تأخذ الملكة بيد الشاعر، ويمضى
مستنداً عليها إلى داخل الكوخ»
«يضاء النور» (٢١١)

فإذا كان «الحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات
من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر؛ أى تصعيدها
من دلالة مركبة فى مستوى أولى من قراءة النص، إلى وحدة
نصية تنتفى إلى منظومة أكثر تطوراً» (٢١٢)؛ فإن رغبة الشاعر
فى العزف على الناي تذكرنا بأنه قد تجلنى فى البداية بوصفه
علامة على رقة الشاعر وحب الموسيقى، قبل أن يتحول إلى رمز
مركب عبر ارتباطه بالفعل الدرامى «قتل الجلال». ويتضح من

مقارنة آخر جملة في خطاب الشاعر «هذا المزمар الفارس»،
بآخر جملة في خطاب الملكة «هذا المزمار العاشق»، أن هذه
القدرة الجدلية للمزمار الفارس/ العاشق تؤدي إلى كشف
الزيف وتحقيق الحرية والعدل، مما يتناسب مع إنهاء المنظر
الختامى للفصل بإضاءة النور المعبرة عن لحظة الانتصار وقرب
تحقق الحلم بالطفل/ المستقبل المشرق، الذي تهيأت الظروف
السياسية لميلاده قبل المشهد الإيمائي العاطفي بين الشاعر
والملكة، الذي انتهى بدخولهما معاً إلى الكوخ.

وقد يرى المتلقى أن المسرحية كان يمكن أن تنتهى بنهاية
هذا الفصل، لكن صلاح عبد الصبور - الذي يريد تمطيط النص
لأسباب فنية وأيديولوجية سنتعرض لها بالتفصيل - يحاول إقناع
المشاهد عبر مقدمة النساء/ الراويات، بأن هذا الفصل الجديد
لا يمكن الاستغناء عنه من الناحية الفنية.

.. المرأة الأولى: سيداتي، سادتي.

قال لنا مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن
المؤلف، إنه اجتار حيرة شديدة، حين وصل إلى هذا
الموضع من مسرحيته، فإن علماء التأليف المسرحي،
يقولون إنه لابد بعد الذروة أو «الكليماكس» من
نهاية سارة أو حزينة أو «أنتى كليمايس».

المرأة الثانية: وكانت أمام المؤلف ثلاثة حلول لهذه الذروة. (٢١٣)

وقبل استرسال النساء في الحديث عن الحلول الثلاثة، يجدر بنا أن نتوقف أمام فكرة تعدد النهايات ذاتها. فإذا كان والاس مارتن يرى أن «الشكل المفتوح يعنق خاتمة السرد وما يصاحبها من يقينيات عن المعنى» (٢١٤)؛ فإنه يحق لنا أن نتساءل عن مدى مصداقية يقينيات معنى العمل الأدبي التي أشار إليها والاس، فالنص الواحد يتمتع دائماً «بقابلية كامنة لبضعة تحققات مختلفة؛ لأن فجواته تملأ بطرائق مختلفة» (٢١٥)، وفقاً للسياقات الثقافية والدينية والاجتماعية والنفسية المتنوعة للمتلقي، حتى إذا كان نصاً له نهاية واحدة.

أما قول والاس: «مادام المؤلفون يبدون قادرين على تغيير النهايات حسب رغبتهم، دون تغيير الأحداث التي تؤدي إليها، فستبدو فكرة كون السرد يتضمن تكاملاً بنيوياً من البداية إلى النهاية مشكوكاً فيها في أحسن الاحتمالات» (٢١٦)، فمرادود عليه بأن تعدد النهايات في مثل هذا النسق البنائي لمسرحيتنا ينبع من «ظهور وجهات النظر المتعددة على المستوى الأيديولوجي» (٢١٧)، في خطوط منفصلة بعد أن كانت أصواتاً متشابكة داخل النص، «وحين نتحدث عن نظام الأفكار التي

تشكل العمل، فنحن نتحدث عن البنية التأليفية العميقة له، في مقابل البنية التأليفية السطحية» (٢١٨)، التي توقف والاس عند حدودها ولم يتجاوزها إلى إمكانية إعادة تأويلها في ظل النهايات المتعددة، وبخاصة أن وجهة النظر التي انتصرت في النقد الأدبي البنيوي تركز على أن «البنية لا تكمن في الهيكل المادى الذى نراه، بل فى التصور الذهنى الذى نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادى الخارجى». (٢١٩)

إن النساء/ الراويات يشرعن فى إعطاء المشاهدين صورة عامة عن طبيعة الحلول الثلاثة؛ وذلك قبل دعوتهم إلى اختيار حل واحد منها فى ختام المسرحية، على النحو الآتى:

المرأة الثالثة: والحلول الثلاثة التى توقف عندها المؤلف هى الحلول الثلاثة المختلفة لكل مشكلة.. حل الشكوى إلى الأقدار، وحل الانتظار، وحل التصدى للموقف بكل شدته وتعقده.

المرأة الأولى: ولما كان المؤلف حائراً فى أى الحلول تفضلون، فقد أثر أن يعرض عليكم الحلول الثلاثة، ولكنه تعهد لنا أن لا يعرض غداً إلا الحل الذى يرضيكم، أو يرضى مزاج الأغلبية منكم، فنحن كما قال المؤلف لا نريد أن نعلمكم، ولكننا نريد أن

تتعلم منكم. (٢٢٠)

فصحيح أن هذه المسرحية الطليعية التي تكسر قواعد الدراما بنهاياتها الثلاث، تحرص على الاستفادة الكاملة من فكرة الدائرة السيبرنطيقية للمسرح، فالمسرحية «التي تتطلب من جمهورها أن «يعيد النظر» في قواعد الدراما تتطلب مشاركته الفعالة وتعاونه في إنتاج المعنى. وإعادة النظر هذه تتحدى علاقة المتفرج بكل من العالم الدرامي والعالم الواقعي. إنها عملية تورط تدعو إلى إعادة التفكير في العالم القائم» (٢٢١)، حيث أصبحت الدراما الحديثة «فهماً ووعياً ووضعاً لليد على المشكلات ذات الأهمية، فتكاد تكون بمثابة ندوة تمثل فيها أشد المناقشات تقدمية، والجمهور يشترك في المناقشة» (٢٢٢)، لكن المتلقى المنبه الوعى عليه ألا يكون مستلباً تجاه النص الحدائى الذى يدعوهُ إلى حرية الاختيار، ويتظاهر بأنه يتعلم منه ولا يعلمه، «فالبنية التأليفية للعمل الأدبى «تتنبأ» ببعض استجابات القارئ على نحو يجعل المؤلف يدخل فى حسابه ربود الأفعال هذه، ويبدو كما لو أنه «يبرمج» هذه الاستجابات المختلفة» (٢٢٣)، حيث سيكشف لنا التحليل أن البنية الفنية للنهايات الثلاث المقترحة تقود المتلقى إلى اختيار الحل الأخير، و«كلما ميز نص ما، أو عزز، توقعاً كان قد أثاره ابتداء نصيب واعي بغرضه التعليمى» (٢٢٤)، مما

يتفق مع إحساس صلاح عبد الصبور المثقف بأهمية دوره التنويرى تجاه المشاهد، والذي يتفق أيضاً مع «الدراما الحديثة التى أصبحت مهمتها تثقيفية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، وأصبحت وظيفتها الأساسية هى الاستنارة» (٢٢٥)، وسيرتكز تحليل هذا الفصل على كشف عناصر الهدم الكامنة فى البنية الفنية للحلين الأول والثانى من أجل تصدير اختيار الحل الأخير.

أولاً: حل الشكوى للأقدار:

يطرح صلاح عبد الصبور هذا الحل فى مشهد درامى طويل يتضمن مجموعة متنوعة من آليات الهدم يمكن رصدها فيما يأتى:

١ - معابثة الجنات للشاعر ، هو يسأل عن طريق محكمة الأقدار:

المرأة الثالثة: لا بأس بصفحة وجهه

رغم الإرهاق البادى فى عينيه

المرأة الثانية: يغدو أحلى حين أمده فى فرشى الظامى

بعد طعام دافئ

وشراب مسكر (٢٢٦)

فلجوء صلاح عبد الصبور إلى العجائبي فى التجسيد

الدرامى لهذا الحل، يشى بداية بعدم معقوليته. كما أن معابثة

الجنيات حارسات الطريق إلى محكمة الأقدار للشاعر يشي
بشهوانية مادية، ماجنة لا تتفق مع العالم الروحاني الصريف
الذي يظن الشاعر أنه عالم الحق المطلق.

٢ - وصف الجنيات لأحكام قضاة الأقدار بالعبث:

المرأة الثالثة: ماذا تبغى عند قضاة الأقدار

الشاعر: من يهواها قلبى

أبغى أن أطلب عندهم العدل

ليعيدوا لى امرأتى

المرأة الثانية: هل سلبوك امرأتك؟

فى إحدى ألعابهم العابثة بأقدار الكون (٢٢٧)

حيث لا يتفق الحكم العادل الذى ينشده الشاعر، مع اللعب
العابث الذى يقوم به قضاة الأقدار. كما أنهم هم الخصم
والحكم أيضاً، مثل أبى عمر القاضى العميل للسلطة فى مأساة
الحلاج، وعامل التذاكر الديكتاتور فى محاكمته العبثية للراكب
المسكين، مما يجعل المشاهد يتنبأ بفشل هذه المهمة قبل بدايتها.

٣ - التكرار التهكمى للمكان والديكور والشخصيات.

الشاعر: ما هذا.. لافتة فوق القصر الموحش

محكمة الأقدار!!

«يرتفع الستار عن قاعة العرش، وقد تحولت إلى محكمة فى

الطابق العلوى يجلس القضاة الثلاثة، وهم الوزير والمؤرخ والقاضى، وقد أداروا وجوههم للجمهور بينما يقف الملك والملكة متنابذين فى الركن الأيسر، والمنادى فى أحد الأركان.. حين يدخل الشاعر يصيح المنادى».

المنادى: محكمة.. كمة.. كمة.. (٢٢٨)

حيث يفاجئ المشاهد بأن القصر الموحش موطن الديكتاتورية قد تحول إلى قاعة محكمة، وأن أفراد الحاشية العميلة للملك الظالم هم قضااتها، وأن منادى الملك الهزأة هو حاجب المحكمة، فما تغير هو الالفة فقط، فى إشارة واضحة إلى امتداد الظلم والطغيان من العالم الأول إلى العالم الثانى. ويذكرنا هذا التحول الشكلى وبقاء الجوهر الديكتاتورى بعامل التذاكر الذى ظل محتفظاً بطغيانه الجامح على الرغم من تعدد الأشكال التى تجلى فيها «الإسكندر - زهوان - سلطان - علوان بن زهوان بن سلطان والى القانون - الإسكندر مرة أخرى».

٤ - سخرية قضاة الأقدار أنفسهم من البشر الذين يلجأون إليهم:

القاضى: هل يجهلنا أحد من اهل الارض -

وخيوط مصائرهم تتأرجح فى أيدينا؟

المؤرخ: لا أدري لِمَ يلقون خيوط مصائرهم فى أيدينا

بدلاً من أن يستبقوها في أيديهم؟ (٢٢٩)

حيث يتعدى تعليق المؤرخ/ القاضي حد السخرية من فكرة محكمة الأقدار إلى دائرة التصريح المباشر بتأييد المواجهة الحاسمة للمشكلات التي تتمثل في الحل الثالث.

٥ - إظهار القضاة في صورة هزلية ساخرة:

الوزير: ما رأيك يا سيد (عفواً مع حفظ الألقاب)

فالكل سواء في شرع قضاة الأقدار

الملك المتمكن.. والصعلوك.. الصعلوك.

القاضي: «مكملاً»

التمسكن

الوزير: نعم.. والصعلوك المتمسكن (٢٣٠)

حيث يشي هذا الاهتمام الهزلي بالشكل المتمثل في الحرص على استكمال السجع، بعدم التفات القضاة إلى جوهر العدل، وبمحاباتهم الحقيقية للملك الذي يحرصون على الاعتذار المتكرر له عن حفظ الألقاب..

٦ - فضح تبعية القضاة العمياء للملك الديكتاتور:

الملك: لا.. يا قاضي الأقدار

لا يخدعك الشاعر بمنجاري اللفظ الثرثار

الفارغ من معناه الواضح

الوزير: حقاً.. لا يخدعنا الشاعر بمحار اللفظ الواضح

الفارغ من معناه الثرثار (٢٣١)

حيث يشي التكرار البيغائي المعكوس للجملة بتنفيذ القضاة
لرغبة الملك دون أدنى تفكير، كما تجلى في حكمهم النهائي الذي
يتمثل فيما يأتي:

القاضي: والآن..

هاكم ما قر عليه قرار قضاة الأقدار

قررنا أن يتقاسم هذان الرجلان

(عفواً.. مع حفظ الألقاب)

هذي المرأة

هذا الرجل تملكها بالسيف

فله الرأس، وما تحت الرأس إلى قرب الخصر

هذا الرجل استودعها طفلاً

فله ما تحت الخصر إلى أخمص قدميها

يا جلاد.. نفذ ما قضت المحكمة به الآن (٢٣٢)

وعلى الرغم من تجلى هذا الحكم في منطق صوري شكلي

يتظاهر «بالتسوية بين الأطراف المتنازعة» على حد تعبير المرأة

الثالثة؛ فإنه في جوهره يمثل تنفيذاً لرغبة الملك والحاشية المتمثلة

في قتل الملكة، حيث «يخسر أصحاب الحق عادة» في مثل هذه

النوعية من الحلول التلقيفية كما تقول المرأة الأولى.
وإذا كان الشاعر قد تنازل عن حقه للملك حتى لا تُقتل الملكة،
في موقف شبيه بقصة سليمان الحكيم الشهيرة مع الطفل
والمرأتين التي تذكرنا بها الراويات؛ فإن عدم تعديل الحكم
لصالح الشاعر صاحب الحق - كما فعل سليمان - يؤكد ظلم هذه
المحاكمة الزائفة عبر التناس المنقوص، ويدفع المشاهد دفعا إلى
عدم اختيار هذا الحل.

ثانياً: حل الانتظار:

يطرح صلاح عبد الصبور هذا الحل في مشهد متناهي
القصر تمهد له المرأة الثانية بقولها:
لقد انتظر الجميع.. انتظرت الحاشية حتى يعود الجلال،
عاماً.. عامين.. عشرة أعوام.. عشرين.. وما زالت تنتظر حتى
يرفع الستار..

وانتظر الشاعر والملكة حتى يولد الطفل، ثم انتظرا حتى
يكبر، ثم انتظرا حتى يعلماه الحكمة والشعر، مع قليل من اللعب
بالسيف، وحين أتم عشرين عاماً عادا به إلى القصر. والآن يرفع
الستار.

«يرفع الستار، القصر كئيب خافت، ينطق البوم في جوانبه
وتعشش العناكب في أركانه، الحاشية ما زالوا يجلسون على

درجات الدرج، وقد طالت لحاهم حتى مست الأرض» (٢٣٣).
يلاحظ أن تكرار فعل الانتظار ست مرات في حديث المرأة/
الرواية، يتضافر مع إسهابها في طريقة تقديم مرور السنين
«عاماً.. عامين.. عشرة أعوام.. عشرين» في إشعار المتلقى بنوع
من الملل الناتج عن طول الانتظار قبل بداية المشهد. كما تتضمن
إشارة العرض في المفتتح مجموعة من العلامات السيميولوجية
المتضافرة في تصوير كآبة القصر/ الوطن بعد تركه بلا صاحب
لفترة طويلة، وتتمثل هذه العلامات فيما يأتي:

- ١ - الإضاءة: كئيبة خافتة.
 - ٢ - المؤثرات الصوتية: نعيق البوم.
 - ٣ - الديكور: بوم - أعشاش عناكب.
 - ٤ - إكسسوار الممثلين: لحي طويلة تمس الأرض.
- وعلى الرغم من كآبة هذا الوضع المهترئ، فإن الطفل/
الشاب/ المستقبل يحاول أن يتفاعل معه بعد تسلمه مقاليد
الحكم في حفلة تتويج عبثية.

الملكة: يا ولدى.. اعقد تاجك فوق جبينك

وتربع في عرشك

«يحاول الشاب أن يضع التاج على رأسه، فيتفتت
قطعاً. يجلس على كرسي العرش، فينهار به، يحاول

أن يحركه، فتتهتز جدران الغرفة، وتسقط أستارها..
يخوض فى العناكب»

ما هذا؟ قصر ملعون لعنته جنيات الموت العطشى،
للتخريب وللهدم

لا أبصر حولي إلا ما هو منهار ساقط
أو مهدوم متحطم

علل كامنة فى التاج، وفى خشب العرش،
وفى جدران القاعة..

فى الأستار وفى درجات السلم
فى شعر لحي هذه الأشباح المرتاعة
أهى السوس أم الموت أم اللعنة
ماذا أفعل؟

ماذا أتلقى من جائزة بعد اللحم ربيعاً إثر ربيع؟
بتخوم المستقبل..؟

بل من أين بداية عهدي
من أين بداية ترميم الملك المتهشم
أبدأ من هذا الركن المعتم
أم من هذا الركن المتهدم..؟

سأزيل بقايا الماضى وأعيد بناء القصر

الوزير: لن تقدر يا ولدى.. لن تقدر

إنا محبوسون بهذى الغرفة

فقد احتل أمير البر الغربى

بأقى غرف القصر (٢٣٤)

إن بداية خطاب الشاب تمثل تصديراً قولياً يلفت المشاهد إلى الفناء المتحقق فى العلامات المسرحية المحيطة به. وعلى الرغم من أن الشاب صاحب السيف المبصر - فقد علمه والداه الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف - لم يستسلم لهذا الانهيار الشامل بل يقرر مواجهته؛ فإن الوزير يخبره بضيا ع هذه الفرصة لأن أمير البر الغربى قد احتل القصر ولم يترك للحاشية سوى هذه الغرفة/ القبر، التى لا يرضى المشاهد بالطبع أن تكون رمزاً لوطنه، مما يدفعه إلى رفض هذا الحل الذى يذكرنا بقول سعيد الشاعر فى المقطع الأخير من قصيدته «يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً»، الذى يتمثل فى الرسالة التى أعطاها للأستاذ ليسلمها للسيد القادم من بعده فى المنظر الأخير من المسرحية:

نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة.

فالصبر تبدد

والياس تمدد

إما أن تدركنا الآن
أو لن تدركنا بعد (٢٣٥)

حيث يعد حل الانتظار تجسيداً درامياً للسطر الأخير من
قصيدة سعيد «لن تدركنا بعد»، وهو أسوأ من الحل الأول؛ لأن
الاستعمار الخارجي أشد وطأة وأكثر إذلاً للشعب من
الديكتاتور الوطني.

ثالثاً: التصدي للموقف بكل شدته وتعقده:

ويمكننا تقسيم هذا الحل الأخير إلى ثلاثة مشاهد: مشهد
التأهب للرحيل - مشهد المواجهة - المشهد الختامي.

١ - مشهد التأهب للرحيل:

الملكة: دعني ألبسك السيف

الشاعر: «راكعاً»

لأكن فارسك الشاعر

الملكة: لتكن شاعري الفارس

وإذا كان سوسير يري أن «المسألة اللسانية هي قبل كل
شيء مسألة سيميولوجية» (٢٣٦)؛ فإن تغيير ترتيب الملكة لكلمات
عبارة الشاعر من «لأكن فارسك الشاعر» إلى «لتكن شاعري
الفارس» يشير إلى أن السلطة تحتاج إلى الحكمة والتنوير في
المقام الأول قبل احتياجها إلى القوة والتدمير ما دامت تسعى

لتحقيق الحرية والعدل.

والملكة تحرص على تأكيد هذا المعنى تأكيداً تاماً بوسيلتين مختلفتين في ختام المقطع قبل أن تبدأ مسيرة الرحيل:

الملكة: انهض يا شاعري الفارس

الشاعر: هيا نمضي.. هل دبرت الأمر؟

الملكة: أترك لك أمر التدبير

الشاعر: بل أتركه للسيف

«يمضيان في الطريق، حتى يقفا أمام الستار، فينفتح عن

قاعة العرش، يدخلان»

حيث تؤكد الملكة/ السلطة الديمقراطية حاجتها للحكمة

والتنوير عبر تكرار الصيغة «شاعري الفارس» مرة ثانية أولاً،

وعبر تركها أمر التدبير للشاعر/ المثقف ثانياً، أما اعتماد

المثقف على السيف المبصر في بداية مواجهته لفلول السلطة

الديكتاتورية/ الحاشية من أجل استعادة العرش، فيرجع إلى

ضرورة محاربتهم بسلاحهم - كما قتل الجراد بسيفه - لأن الكلمة

المستنيرة وحدها لا تقوى على مواجهة السلطة الديكتاتورية.

٢ - مشهد المواجهة:

الشاعر: «يستل السيف ويرفعه في وجوههم»

القاضي: ماذا تبغي؟

أُغمد هذا السيف الباتر
نحن نطيعك فيما تأمر
الشاعر: أنا لا أبغى شيئاً
لكن مولاتى قد تبغى بعض الأشياء
القاضي: مولاتى..
ماذا تبغين؟
الملكة: أبغى ملكى.. أبغى هذا القصر
الوزير: لك
الملكة: لى.. ولما أحمله من مستقبل
الوزير: مستقبل
الملكة: الطفل
الوزير: طفل الملك الراقد
الملكة: بل طفل النهر الخالد
المؤرخ: من؟
الملكة: طفل الجرح المفتوح
ككتاب قدسى
والسيف الناطق بالوحي
القاضي: لا أبصر طفلاً يا مولاتى
الملكة: لابد سيأتى

المستقبل لا يخلف وعده .

أصدق وعد هو وعد يضربه بطن الأم (٢٣٧)

إن القاضي/ المثقف العميل يعلن عن استعداداته لطاعة
السيف/ السلطة طاعة عمياء قبل أن يعرف ما الذي سيطلبه
الشاعر منه، في إشارة إلى استعداداته الدائم للتبعية. أما
الشاعر فيعلن أنه «لا ينبغي شيئاً» في إشارة إلى عدم رغبة
المثقف الحر في الاستيلاء على السلطة، وأن كل ما يطمح إليه
هو استرشاد السلطة بأرائه وأفكاره في مناخ من الحرية
والعدل.

وإذا كان «رمز الطفل متعدد الجوانب، وقد ربط العقاد ربطاً
صريحاً بين البطولة والطفولة في بعض معارضها» (٢٣٨)؛ فإن
الوزير يسعى إلى تحويل دلالاته من بشارة بالمستقبل المشرق كما
صرحت بذلك الملكة، إلى حلقة في سلسلة الماضي المظلم توطد
دعائم السلطة الديكتاتورية عبر نسبه للملك الراقد.

والملكة ترد على هذه المحاولة بنسب الطفل إلى رمزين
آخرين؛ الأول: النهر/ الوطن المرتبط بأسطورة إيزيس وأوزيريس
وميلاد حوريس المخلص بعد وفاة والده. والآخر: يجمع بين
الكتاب والسيف والوحى في جدلية رمزية تشير إلى المثقف
الفاعل الذي يقوم بدوره التنويري بالسيف المبصر.

لكن القاضى الغبى لا يستطيع فهم الرموز، أو هو لا يرغب
فى فهمها الذى يقضى على وجوده، فينتقل بالخطاب من دائرة
الرمز إلى دائرة الواقع المادى المتعين «لا أبصر طفلاً يا
مولاتى»، فتجابهه الملكة بالواقع المادى المتعين أيضاً الماثل فى
حملها، وعندئذ لا يجد القاضى مهرباً إلا فى محاولة تزييف هذا
الواقع الذى لا يرضاه.

المؤرخ: لكن الملك دعاك إليه

الشاعر: بل هو يدعوكم أنتم

القاضى: بل سمعته أذن يدعو الملكة

الشاعر: إنك كاذب

لا يدعو الموت إليه سوى الموتى

هيا فليحمل كل منكم طرفاً من جثة ملككم الميت

وامضوا به

ثم ضعوه فى مقبرته

وأقيموا معه حتى يأنس خاطره بالموت

امضوا.. امضوا.. أو يفرغ فيكم هذا الغاضب غضبه

«يدفعهم بالسيف، فيهرعون» (٢٣٩)

إن الدور التنويرى لكلمة المثقف يتجلى فى هذا المشهد عبر

إيقاف الشاعر لمحاولات القاضى تزييف وغى الملكة/ الوطن

ومجابهته بأنه كاذب، لكن قوة فعل كلام المثقف لا تستمد طاقتها
التي تمكنها من التحقق المادى إلا بوساطة الفعل الثورى المقاوم
الذى يرمز إليه السيف فى هذا المشهد. حيث تتفق رؤية صباح
عبد الصبور التى يرمز إليها بالسيف المبصر مع اعتراض بيير
بورديو على نظرية أوستن فى أفعال الكلام التى يرى فيها «أن
المادة اللغوية ذاتها يكمن فيها علة تفسر فاعلية الكلام، ناسياً أن
اللغة تستمد سلطتها من خارجها، وأن أقصى ما تفعله اللغة هو
أنها تمثل هذه السلطة وترمز إليها». (٢٤٠)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن هذا المشهد يذكرنا
بالقرندل المثقف، الذى أوقف محاولات السمندل/ السلطة،
تزييف وعى الأميرة/ الوطن، عبر مقاومته بالكلمات الكاشفة
لتزييف الوعى أولاً:

لا.. لا.. أرجوك

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه

فاعتلت واسترخت مثقلة بالجرح

والليلة قد تهوى ميتة أنهاراً وتلاً ومنازل

لو ولدت فى ساحتها أخرى (٢٤١)

قبل اعتماده على الفعل الثورى المادى/ الخنجر ثانياً. وعلى

الرغم من هذا التطابق فى البنية الدرامية بين المشهدين، يظل

مشهد «الأميرة تنتظر» هو أقوى مشاهد مقاومة المثقف الفاعل للسلطة الديكتاتورية في مسرح صلاح عبد الصبور؛ لأن مواجهة الشاعر للحاشية في هذا النص مواجهة لفلول السلطة بعد أن تدخل القدر ليخلص الوطن من الملك الديكتاتور بوساطة الموت.

٣ - المشهد الختامي:

الشاعر: مولاتى.. من حاشيتك؟

الملكة: حاشيتى الناس جيعاً

أفتح بابى للمرضى والفقراء

والعشاق وطوافى الطرقات وأهل الحرفة والأجراء

سنعيش جميعاً فى هذا القصر الموحش بالصمت

الميت

حتى نملأه بضجيج أمور البشر الأحياء

نتقاسم شقوتنا فى أيام الشقوة كالجزية

وسعادتنا فى أيام الفرحة كالكنز اللألاء

الشاعر: مولاتى؟

ما أكرم قلبك

الملكة: .. هل ستظل معى؟

الشاعر: فى جنبك يا حبى..

الملكة: «بتحفظ»

إنني الآن الملكة
لكن ذكراك بقلبي
الشاعر: «فى عبادة وهو راعع»
مولاتى.. مولاتى .
ما أروعك منورة فى قصرك
وأنا تابعك الممتثل لأمرك
الملكة: بل تابعى الفانى فى حبنى
الناسج لى أحلام المستقبل
المتغنى بالصبح الأجل
الصبح الأجل

«تهبط الستار، وتقف أمامها النسوة الثلاث» (٢٤٢)

يرمز هذا المشهد إلى التحقق الفعلى للديمقراطية فى الحكم
العادل الذى لا يحاسبى لحبيب أو قريب، حيث استبدلت الملكة
الشعب كله بأفراد الحاشية المعنودين فى برلمان يضم جميع
الطبقات. والمتلقى لا يستطيع أن يبعد عن ذاكرته عند قراءة هذا
المشهد أيضاً صورة المشهد الختامى فى مسرحية «الأميرة
تنتظر»، حيث يبدو تعامل الملكة مع الشاعر فى هذا النص
بوصفه مسرحية حياة لرسالة القرنديل التنويرية التى ألقاها على
الأميرة الوطن قبيل رحيله مباشرة:

آه، لا يَجْمَلُ بِي أَنْ أَنْسى
هَذَا تَذْيِيلَ لَا تَكْمَلُ أَغْنِيَتِي لَوْنَهُ
يَا امْرَأَةً وَأَمِيرَةً
كُونِي سَيِّدَةً وَأَمِيرَةً
لَا تَتَنَّى رَكْبَتَكَ النُّورَانِيَّةَ فِي اسْتِخْدَاءِ
فِي حَقْوَى رَجُلٍ مِنْ طِينِ
أَيَّا مَا كَانَ
وَعْدًا أَوْ شَهْمًا
عَمَلًا أَوْ أَفَاقًا
وَلِتَتَلَقَى أَلْوَانُ الْحُبِّ، وَلَا تَعْطِيَهُ
اضْطَجَعِي مَعَ نَفْسِكَ
وَلِتَكْفِكَ ذَاتُكَ
لِيَكُنْ كُلُّ الْفَرَسَانِ الشَّجْعَانِ
مِمَّنْ يَحْلُو مِرَآهُمُ فِي عَيْنَيْكَ
لَكَ خِدَامًا لَا عَشَاقًا
أَوْ عَشَاقًا لَا مَعْشُوقِينَ
«يُخْرِجُ» (٢٤٣)

ولا تمثل مسرحية الملكة لمحتوى هذا المونولوج التنويري موقفًا
مضادًا من المثقف بالقطع؛ لأنه يَرِدُ على لسان مثقف، بل يمثل

دعوة للمرأة/ السلطة الديمقراطية للوقوف ضد الاستلاب والهيمنة بكل صورها وأشكالها. كما يؤكد هذا التكرار أيضاً ثبات رؤية صلاح عبد الصبور الأيديولوجية فى أعماله المختلفة، ويدعم الزعم بأن هذه المسرحية «بعد أن يموت الملك» هى النص المصب لجملة إبداعه المسرحى.

ولا يفوت صلاح عبد الصبور فى نهاية المسرحية إغلاق الدائرة السيبرنطيقية عبر سؤال النساء/ الراويات للجمهور عن الحل الذى يفضلوه، ومطالبته بأن يعلن عن اختياره فى صوت مرتفع من أجل تمثيله منفرداً غداً، فى تحقيق مسرحى للديمقراطية الواعية التى يدعو صلاح عبد الصبور إلى تحقيقها فى المجال السياسى، حيث لاحظنا أن الصياغة الفنية للنهايات الثلاث صياغة تنويرية تؤدى إلى اختيار الحل الأخير، الذى يؤدى بدوره إلى تحفيز المشاهدين والقراء - وهم من المثقفين بالطبع - على المجابهة الثورية الفورية للسلطة الديكتاتورية فى هذه اللحظة الحاسمة من تاريخ مصر، «قالفن وإن كان مصدره الواقع، إلا أنه يتجاوز الماثل فى هذا الواقع إلى إكمال ما يشوبه من نقص، وإلى ما يرهص به من جديد. بهذا يتحرر مفهوم الواقع من (المثول) ومن المباشرة الواقعة عند حد المرئى والملموس فينتظم الشوق إلى الاكتمال، والخلم بما لم يقع،

واستشراف مستقبل آت». (٢٤٤)

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن علاقة المثقف بالسلطة تكمن على المستوى النظرى فى أن «صنعة الحاكم هى (فن الممكن) - التعامل الحاضر - وصنعة المفكر هى (فن ما ينبغى أن يكون) - التعامل مع المستقبل - الأول هو رجل الأعمال والأفعال، والآخر هو رجل الكلام والأفكار. ومن ثم فهذا هو جوهر التفاوت فى الرؤى بين المفكر والحاكم - اختلاف فى المنطلق واختلاف فى الغاية واختلاف فى الوسيلة. ولكنه ليس اختلافاً فى الموضوع، فموضوع الاهتمام لدى المفكر والحاكم واحد [أمر الإنسان والناس والمجتمع]. فإذا كانت هناك فجوة بين الحاكم والمفكر، فهى هذا التفاوت فى رؤية كل منهما للموضوع. وإذا كان هناك توتر بينهما فهو كيفية التعامل مع الموضوع». (٢٤٥)

«فللحاكم وظيفة اجتماعية - فلا بد من ضبط المجتمع وإدارته وإشاعة الأمن فى الداخل والدفاع عنه فى الخارج، والمفكر وظيفته الاجتماعية - إشباع الوجدان الجماعى، وتفسير الوجود والتاريخ لكل جيل، وإعطاء الحياة مغزى، والتبصير بالقيم التى ينبغى تكريسها، وبالأهداف التى يجب السعى إلى تحقيقها، وبالطرق والوسائل الكفيلة بإنجازها. فهما وظيفتان اجتماعيتان

مشروعيتين. ولكنهما مختلفتان، إحداهما تتطلب الاستقرار والاستمرار، والأخرى تنطوي على سعى دائم للتغيير والتحويل». (٢٤٦)

وإذا كان سعد الدين إبراهيم يرى على المستوى العملي أن هذه الفجوة بين المثقف والسلطة «غير مستحبة وبالتالي لابد من تجسيرها، لأن تجسير هذه الفجوة ينطوي على خير عميم لكل من المفكر والحاكم والصالح العام» (٢٤٧)؛ فإن نادر فرجاني يرى أن «الدعوة إلى (تجسير الفجوة) بين المثقف والأمير تعنى عملياً، تحويل المثقف لأن يكون جسراً للأمير يطأه لتحقيق أغراضه». (٢٤٨).

وإذا تساءلنا عن مصير جلم صلاح عبد الصبور المثالي بالسيف المبهصر في ظل هذه الفجوة؛ فإن أحمد صادق سعد يحاول الإجابة عن هذا السؤال قائلاً: «إذا كان البعض يستنتج عبادة حق المثقفين في قيادة الشعوب التي ترزح في أغلال التخلف المرعب؛ فإن الظروف لم تعد سانحة لهذه القيادة. وإن الهوة بين التطلع إلى القيادة الاجتماعية وبين واقع المتطلبات الجديدة لهذه القيادة من أسباب أزمة المثقفين المصريين الحاضرة» (٢٤٩)، التي يعد مسرح صلاح عبد الصبور كله محاولة للتعبير عنها.

الفصل الخامس

- (١) محمد مندور، المسرح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ط٢، ص: ٦١.
- (٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣) نفسه: ٦٤.
- (٤) فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي: ٧٩.
- (٥) نعيم عطية، مسرح العبث: ٢٦٥.
- (٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٦٨٥.
- (٧) أن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٩٥.
- (٨) برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة (١٠١)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ص: ٨٤، ٨٥.
- (٩) ميلكا إفييتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد مصلوح - وفاء فايد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ط١، ص: ٤٢٣.
- ويشير المرجع إلي أن مصطلح سيبرنطيقا مأخوذ من الكلمة اليونانية Kybernetike وتعني مهارة التوجيه.
- (١٠) المرجع السابق: ٤٢٣، ٤٢٤.
- (١١) ميلكا إيفيتش، اتجاهات البحث اللساني: ٤٢٧.
- (١٢) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٤٩.
- (١٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٤) إيكو، مقال: سيمياء العرض المسرحي: ٢١١.
- (١٥) محمد إسماعيل يصل، مقال: «نحو علم دلالي مسرحي»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (٢٧٠)، السنة الثالثة والعشرون، تشرين أول ١٩٩٣، ص: ١٣.
- (١٦) جيمس روس - إيفانز، المسرح التجريبي: ٧٩.
- (١٧) فولفجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترَب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، ومراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المشروع القومي للترجمة (٧٣)، المجلس

- الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ص: ١١٣.
- (١٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣، ط٢، ص: ٨.
- (١٩) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: - بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة (٧٨٩)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ص: ١٦٩.
- (٢٠) حازم شحاته، الفعل المسرحي: ١١.
- (٢١) روجر فوآر، الفصل الخاص بـ «الأدب»، ضمن كتاب: «موسوعة الأدب والنقد»، تقديم وترجمة وتعليق: عبد الحميد شيحة، المشروع القومي للترجمة (٨٤)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ج١، ص: ٥٣.
- (٢٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك: ٧.
- (٢٣) أستون وسافونا، المسرح والعلامات: ١٨٠.
- (٢٤) أندريه مارتينييه، مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة: أحمد الجمر، وزارة التعليم العالي، دمشق، ١٩٨٥، ط١، ص: ١٩٦.
- (٢٥) كير إيلا، سيمياء المسرح: ١٤١.
- (٢٦) المرجع السابق، ٦٢.
- (٢٧) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
- (٢٨) محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، مطبعة دار نشر الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧، ط١، ص: ١٤٨.
- (٢٩) انظر: حديث إيلا عن هذه المسرحية في كتابه: سيمياء المسرح والدراما، ص: ١٦٨، وص: ٢٤١.
- (٣٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك: ٧.
- (٣١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨.
- (٣٢) المرجع السابق: ٧.
- (٣٣) نفسه: ٩.
- (٣٤) نفسه: ١٠.
- (٣٥) نفسه: ٩.
- (٣٦) محمد ناصر العجيمي، المسرح الظليعي: ١١٣.
- (٣٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك: ٩، ١٠.

- (٣٨) المرجع السابق: ١٠.
- (٣٩) نفسه: ٨.
- (٤٠) نفسه: ١٠، ١١.
- (٤١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١.
- (٤٢) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٧٢.
- (٤٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٤.
- (٤٤) محمد الناصر العجيمي، المسرح الطليعي: ٢٣١.
- (٤٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢.
- (٤٦) انظر: بازكير - شو، سياسات الأداء المسرحي: ٤٠.
- (٤٧) شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢١٧.
- (٤٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٣.
- (٤٩) المرجع السابق: ١٤.
- (٥٠) محمد ناصر العجيمي، المسرح الطليعي: ١٩٢، ١٩٣.
- (٥١) المصري حنورة، الأسس النفسية للإبداع: ١١٠.
- (٥٢) المرجع السابق: ١١١.
- (٥٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٥، ١٦.
- (٥٤) هشام شرابي، مقدمات دراسة المجتمع العربي: ١٠٢.
- (٥٥) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٢٨.
- (٥٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٦.
- (٥٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٧.
- (٥٨) فولفجانج أيزر: مقال: عملية القراءة: مقرب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. تومبكنز: ١٢٠.
- (٥٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٨، ١٩.
- (٦٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٠.
- (٦١) أستون وسافونا، المسرح والعلامات: ١٥٠.
- (٦٢) انظر: المرجع السابق: ١٢٩.
- (٦٣) انظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ١٦٧.

- (٦٤) انظر: فريال غزول، مدخل كتاب «مدخل إلى السيميوطيقا»، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ج ١، ص: ١٠.
- (٦٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢١، ٢٢.
- (٦٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٤.
- (٦٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٤، ٢٥.
- (٦٨) سعد الدين إبراهيم، ندوة الإنتلجنسيا العربية، أحمد صادق سعد وآخرون: ٥٧٢.
- (٦٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٦.
- (٧٠) المرجع السابق: ٣١، ٣٢.
- (٧١) محمد ناصر العجمي، المسرح الطبيعي: ٢٣٣.
- (٧٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٢ - ٢٤.
- (٧٣) انظر: بوريس أوسبنسكي، مقال: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ترجمة: عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ١٣٤/٢، وانظر الهامش الخاص بتفاصيل قوانين الأزياء، ص: ١٥٢/٢.
- (٧٤) غالي شكري، المثقفون والسلطة: ٢١.
- (٧٥) محمد ناصر العجمي، المسرح الطبيعي: ٢٣٤.
- (٧٦) هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٣، ط ١، ص: ٢٥.
- (٧٧) المصري حنورة، الأسس النفسية: ١١١.
- (٧٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٣٥، ٣٦.
- (٧٩) انظر: جوناثان كالر، مقال: چاك دريدا، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: چون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة (٢٠٦)، الكويت، فبراير ١٩٩٦، ص: ٢٢٤.
- (٨٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٠.
- (٨١) المرجع السابق: ٤٠، ٤١.
- (٨٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٦٢٩.
- (٨٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٦٣٦.
- (٨٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤١، ٢٢.

- (٨٥) المرجع السابق: ٤٢.
- (٨٦) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٤٨.
- (٨٧) قولفجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. تومبكنز: ١١٤.
- (٨٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٢، ٤٣.
- (٨٩) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٥٣.
- (٩٠) شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢١٨.
- (٩١) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٣٤، ٣٥.
- (٩٢) قولفجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. تومبكنز: ١٢٦.
- (٩٣) انظر: شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢٢٢.
- (٩٤) كير إيلام، سيمياء المسرح: ٦١.
- (٩٥) المرجع السابق: ٧٠.
- (٩٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٤.
- (٩٧) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٢٢٤.
- (٩٨) المرجع السابق: ٣٩.
- (٩٩) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٤٢.
- (١٠٠) ألان كتاب، تمارين في القراءة الدراماتورية: ٤٦.
- (١٠١) فرج طه، موسوعة علم النفس، مادة: حلم، ص: ٣٠٨.
- (١٠٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٧، ٤٨.
- (١٠٣) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٧٥.
- (١٠٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٩، ٥٠.
- (١٠٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٠.
- (١٠٦) كارلوس ميغيل سوارث راديو، أساليب ومضامين المسرح الإسباني الأمريكي المعاصر، ترجمة: نادية جمال الدين، المشروع القومي للترجمة (٩٢)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ص: ٢٠٤.
- (١٠٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥١.

(١٠٨) فريال غزول، مدخل كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ١١/١.

(١٠٩) انظر: مالكوم بوي، مقال: چاك لاكان، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: چون ستروك، ص: ١٧١. حيث يري لاكان أن التوترات والصراعات النفسية من الممكن أن تكون قد أسهمت في تكوين بنية اللغة الإنسانية في المقام الأول، كما أن اللغة هي واسطة التحليل النفسي الوحيد للاوعي، سواء للمريض أو للمحلل.

(١١٠) صلاح فضل، نظرية البنائية : ٣٤٧ .

(١١١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٢.

(١١٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٢، ٥٣.

(١١٣) انظر: چون ستروك، مقال: رولان بارت، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: چون ستروك، ص: ١١٠.

(١١٤) انظر: محمد ناصر العجمي، المسرح الطليعي: ١٣١.

(١١٥) انظر: مالكوم بوي، مقال: چاك لاكان، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: چون ستروك، ص: ١٧٤.

(١١٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن : ٥٤ .

(١١٧) فرج طه، موسوعة علم النفس، مادة: حلم، ص: ٢٠٩.

(١١٨) جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ط١، ص: ٢٣.

(١١٩) نعيم عطية، مسرح العبث: ١٢.

(١٢٠) يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما: ٢٧٠.

(١٢١) نعيم عطية، مسرح العبث: ١٩.

(١٢٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(١٢٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٤، ٥٥.

(١٢٤) بوريس أوسبينسكي، شعرية التأليف: ٥٠.

(١٢٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٥، ٥٦. والنسخة المطبوعة لاتثبت كلمة «مثل» في السطر الرابع من المقطع الشعري «حين رأيتك مثل الليلة»، وقد أضفتها من عندي لإقامة المعنى والوزن، ولا أكاد أشك في أن الشاعر قد كتبها في الأصل المخطوط بهذه الصورة الصحيحة.

- (١٢٦) كير إيلام، سيمياء: المسرح والدراما: ٢٦٨.
- (١٢٧) رولان بارت، مقال: الأسطورة اليوم، ضمن كتاب: سحر الرمز، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٤، ط١، ص: ٦٢.
- (١٢٨) مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، رمزية الطقس والأسطورة: ١٣٦.
- (١٢٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٦، ٥٧.
- (١٣٠) انظر: جمال الدين بن شيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة - عثمانى الميلود - يوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة (٥٠)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١، ص: ١٠٠.
- (١٣١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٨.
- (١٣٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٨، ٥٩.
- (١٣٣) انظر: بارتس بافيز، لغات خشبة المسرح: ٥٢.
- (١٣٤) ياربرا لاسوتسكا - لشونباك، المسرح والتجريب - بين النظرية والتطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح، المشروع القومي للترجمة (٩١)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ص: ٢٤.
- (١٣٥) بارتس بافيز، لغات خشبة المسرح: ٥٢.
- (١٣٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٩ - ٦١.
- (١٣٧) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ - مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١، ص: ٢٢، ٢٣.
- (١٣٨) فولفجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. تومبكنز: ١١٨.
- (١٣٩) أحمد كمال زكي، شعر الهذليين، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ١٩٨٠، ص: ٢١٣.
- (١٤٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٦٥.
- (١٤١) المرجع السابق: ٦٦.
- (١٤٢) جيل دلوذ، المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو: ١٠٠.
- (١٤٣) ر.ه. هوك، مقال الخيال والرمز: رؤية التحليل النفسي، ضمن كتاب سحر الرمز، تأليف: رولان بارت وآخرون، ص: ١٦٦.
- (١٤٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٦٦.

- (١٤٥) أستون وسافونا، المسرح والعلامات: ١٠٠.
- (١٤٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٦٦، ٦٧.
- (١٤٧) المرجع السابق: ٦٧.
- (١٤٨) أستون وسافونا، المسرح والعلامات ١٥٩.
- (١٤٩) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ١٨٧٦.
- (١٥٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٦٨، ٦٩.
- (١٥١) بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ط٢، ص: ٦٦.
- (١٥٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٠.
- (١٥٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧١، ٧٢.
- (١٥٤) شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢٢٢.
- (١٥٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٢، ٧٣.
- (١٥٦) انظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ط٢، ص: ٩٤.
- (١٥٧) المرجع السابق: ٩٦.
- (١٥٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٣.
- (١٥٩) المرجع السابق: ٧٤.
- (١٦٠) نفسه: ٧٥.
- (١٦١) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٦٢) نفسه: ٧٦.
- (١٦٣) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو، ترجمة: بوعلي ياسين، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ١٩٨٣، ط١، غص: ٧٧.
- (١٦٤) المرجع السابق: ٧٦.
- (١٦٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٩.
- (١٦٦) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مشروع مطاع صفدي للكتاب، IV، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ط١، ص: ٦٣.
- (١٦٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٩، ٨٠.
- (١٦٨) المرجع السابق: ٨١.

- (١٦٩) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٢٨.
- (١٧٠) المرجع السابق: ١٢٩.
- (١٧١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٢، ٨٣.
- (١٧٢) آن أوبرسيفيلد، قراءة المسرح: ١٧٦.
- (١٧٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٥.
- Riffaterre, Michael: (1978) Semiotics of Poetry London: Methuen, (١٧٤) P. 30.
- (١٧٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٦، ٨٧.
- Frye, Northop: Anatomy of Criticism: P. 102. (١٧٦)
- (١٧٧) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ط١، ص: ٩٣.
- (١٧٨) إميل بنقنست، مقال: سيميولوجيا اللغة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ١٠/٢.
- (١٧٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٧. والسطر الشعري الثالث من المقطع ورد في النسخة المطبوعة بدون الفاء هكذا: «لأترككم للموت»، وقد أضفتها من عندي لإقامة الوزن «بحر المتدراك».
- (١٨٠) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ١٦٩.
- (١٨١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٨.
- (١٨٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٨.
- (١٨٣) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٦، ط١، ص: ٦٠.
- (١٨٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩١.
- (١٨٥) المرجع السابق ٩٢، ٩٣.
- (١٨٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩٥.
- (١٨٧) المرجع السابق: ٩٦.
- (١٨٨) مايكل سكاروف، مقال: القضاء الكوميدي، ضمن كتاب: القضاء المسرحي، تحرير: جيمس ميرلوند: ١٦٩.
- (١٨٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩٧. —

- (١٩٠) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو: ٧٧.
- (١٩١) د. هـ. هوك، مقال: الخيال والرمز: رؤية التحليل النفسي، ضمن كتاب «سحر الرمز»، تأليف: رولان بارت وآخرون؛ ص: ١٨٥.
- (١٩٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩٧، ٩٨.
- (١٩٣) كريستوفر إيتز، المسرح الطبيعي: ٤٢٠.
- (١٩٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩٩ - ١٠١.
- (١٩٥) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو: ٨٢.
- (١٩٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٠٢، ١٠٤.
- (١٩٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٠٥.
- (١٩٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٩٩) نفسه: ١٠٧.
- (٢٠٠) مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، ترجمة: فريال غزول، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ٦٢/٢.
- (٢٠١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٠٨، ١٠٩.
- (٢٠٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٠٩.
- (٢٠٣) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٢٣.
- (٢٠٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٠.
- (٢٠٥) بوريس أوسبنسكي (وآخرون)، مقال: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السالفية) ترجمة: نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ١٥٦/٢.
- (٢٠٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٠، ١١١.
- (٢٠٧) المرجع السابق: ١١١، ١١٢.
- (٢٠٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٢، ١١٤.
- (٢٠٩) انظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: ١٨٢.
- (٢١٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٠٣.
- (٢١١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٤، ١١٥.

- (٢١٢) مايكل ريفاتير، مقال: سيميوطيقا الشعر، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ٥٥/٢.
- (٢١٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٩.
- (٢١٤) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة (٣٦)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١، ص: ١٠٦.
- (٢١٥) فولفجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. تومبكنز: ١٢٠.
- (٢١٦) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة: ١٠٧.
- (٢١٧) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ٢١.
- (٢١٨) المرجع السابق: ١٩.
- (٢١٩) صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ط١، ص: ٨١.
- (٢٢٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢٠.
- (٢٢١) انظر: أستون وسافونا، المسرح والعلامات: ٥١، ٥٢.
- (٢٢٢) فوزي فهمي، الدراما الحديثة: ٨٢.
- (٢٢٣) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ١٣٨.
- (٢٢٤) فولفجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. تومبكنز: ١١٨.
- (٢٢٥) فوزي فهمي، الدراما الحديثة: ٨٣.
- (٢٢٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢٣.
- (٢٢٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢٤، ١٢٥.
- (٢٢٨) المرجع السابق: ١٢٧.
- (٢٢٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢٨.
- (٢٣٠) المرجع السابق: ١٢٩.
- (٢٣١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٣٠.
- (٢٣٢) المرجع السابق: ١٣٢، ١٣٣.
- (٢٣٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٣٥، ١٣٦.

- (٢٣٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٣٩، ١٤٠.
- وتجدر الإشارة إلي أن السطر الرابع عشر من مقطع الشاب الشعري في نسخة المسرحية المطبوعة مكتوب هكذا «من أية بداية ترميم الملك المتهدم»، وقد استبدلت كلمة «أين» بكلمة «أية» حتي يستقيم الوزن والمعنى.
- (٢٣٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧٠.
- (٢٣٦) فردناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١، ص: ٢٧.
- (٢٣٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٤٥ - ١٤٧.
- (٢٣٨) مصطفى ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، (الكويت - القاهرة)، ١٩٩٢، ط١، الفصل الخاص بـ «النبوغ ورمز الطفل»، ص: ١٣٧.
- (٢٣٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٤٧ - ١٤٨.
- (٢٤٠) بيير بورديو، الرمز والسلطة: ٦٤.
- (٢٤١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٤٣٦.
- (٢٤٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٤٨ - ١٥٠.
- (٢٤٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٤٣٨، ٤٣٩.
- (٢٤٤) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب: ٢١٠.
- (٢٤٥) سعد الدين إبراهيم، ندوة الانتلجنسيا العربية، أحمد صادق سعد وآخرون، ص: ٥٥٦، ٥٥٧.
- (٢٤٦) المرجع السابق: ٥٥٧.
- (٢٤٧) نفسه: ٥٥٢.
- (٢٤٨) نادر فرجاني، ندوة الانتلجنسيا العربية، أحمد صادق سعد وآخرون: ٣٠.
- (٢٤٩) أحمد صادق سعد، ندوة الانتلجنسيا العربية: ٤٣٤.

- قراءة المسرح، ترجمة: مي التمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤.
- مدرسة المتفرج، قراءة المسرح (٢)، ترجمة: حمادة إبراهيم، سهير الجمل، نوار أمين، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، مراجعة: حمادة إبراهيم، ١٩٩٦.

إبراهيم عبدالرحمن:

- مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، سلسلة الشعر والشعراء، ١٩٩٧، ط١.

ابن عقيل (بهاء الدين عبدالله):

- شرح ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة صبيح، القاهرة، أربعة أجزاء، ١٩٧٥، ط١٧.

أبو تمام:

- شرح ديوان «أبو تمام»، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، حزيران ١٩٨١، ط١.

أحمد تيمور باشا:

- الأمثال العامية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦، ط٤.

أحمد زكي:

- المخرج والتصور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

أحمد السعدني:

- المسرح الشعري المعاصر، مطبعة الوفاء، القاهرة، ١٩٨٥.

أحمد شوقي:

- الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.، (٤) أجزاء.

أحمد صادق سعد (وآخرون):

- ندوة الإنتلجنسيا العربية، عمان، ١٩٨٧، ط١.

أحمد عتمان:

- قناع البريختية والشيوعية - دراسة في المسرح الملحمي،

دار إيجيبتوس، القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

أحمد العشري:

- مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ط١.

- البطل في مسرح الستينيات، الهيئة العامة المصرية للكتاب،

القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

أحمد كمال زكي:

- شعر الهذليين، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ١٩٨٠.

أحمد مجاهد:

- أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

إيوارد لوسي سميث:

- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥، ترجمة: أشرف رفيق عفيفي،

تقديم: مصطفى الرزان، مراجعة: أحمد فؤاد سليم، المجلس

الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧.

إديث كيرزويل:

- عصر البنيوية - من لينقي شتراوس إلي فوكو، ترجمة: جابر

عصفور، نشر عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ط٢.

إريك بنتلي:

- الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ط ٣.

أستون (وساقونا):

- المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، مراجعة: محسن مصيلحي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ط ١.

ألارديس نيكول:

- علم المسرحية، ترجمة: دريتي خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢، ط ١.

ألان تورين:

- نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المشروع القومي للترجمة (٣٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٧٧، ط ١.

ألان كئاب، (وجاك لاسال):

- «تمارين في القراءة الدراماتولوجية والإرتجال» وقائع محترف مسرح في سوريا، عرض وتقديم: حنان قصاب وماري إلياس، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، سلسلة دفاتر مسرحية (١)، دمشق، ١٩٨٨، ط ١.

ألبرت فولتون:

- السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح غزالدين وفؤاد كامل، مراجعة وتقديم: عبد الحليم البشلاوي، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٠، ط ١.

ألكسندر دين:

- أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم، مراجعة: محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

إليوت، ت.س.:

- في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، ١٩٩١، ط١.

إمام عبدالفتاح:

- الطاغية (دراسة فلسفية في الاستبداد السياسي)، عالم المعرفة (١٨٣)، الكويت، مارس ١٩٩٤.

إمبرتو إيكو:

- التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أفاق الترجمة (١٦)، القاهرة، أغسطس، ١٩٩٦، ط١.

امرى القيس:

- شروح ديوان امرئ القيس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩، ط٢.

إنجا كاريتتيكوف:

- كيف تتم كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد الحضري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ط١.

أندريه مارتينييه:

- مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة: أحمد الحموي، وزارة التعليم العالي، دمشق، ١٩٨٥، ط١.

أوستن:

- نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة: عبدالقادر قينيني، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ط١.

إينو حوزي:

- جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة، ترجمة: قيس النوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ط١.

بارتس باثيز:

- لغات خشبة المسرح، ترجمة: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢.

باربرا لاسوتسكا:

- المسرح والتجريب - بين النظرية والتطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح، المشروع القومي للترجمة (٩١)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

باز كير - شو:

- سياسات الأداء المسرحي، ترجمة: أمين الرباط، مراجعة: عبد الحميد إبراهيم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٧.

براون ج.ب.و (يول ج.):

- تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق: محمد لطفي الزليطني - منير التريكي، نشر جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧.

برتراند راسل:

- في مدح الكسل ومقالات بري، ترجمة: رمسيس عوض، المشروع القومي للترجمة (٦٥)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

برنار فاليط:

- النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة (١٠١)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

بوريس أوسبنسكي:

- شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة (٧٩)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

بوريس إيخنبوم (وآخرون):

- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشران: الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ط١.

بيير بورديو:

- الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ط٢.

بيير جيرو:

- علم الإشارة (السيميوولوجيا)، ترجمة: منذر عياش، دار طلاس، بسوريا، ١٩٨٨، ط١.

تزفيتان توبوروف:

- نقد النقد - رواية تعلم، ترجمة: سامي سوريدان، مراجعة: ليلان سويدان، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ط١.

(وآخرون):

- المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق: قنيني عبد القادر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ط١. (وآخرون):

- اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ١٩٩٣، ط١.

تيري إيجلتون:

- مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (١)، القاهرة، سبتمبر، ١٩٩١، ط١.

جابر عصفور:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ط٢.

چاك دريدا:

- الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سينا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ط١.

چان بيلمان نويل:

- التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ط١.

جمال الدين بن شيخ:

- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة - عثمانى الميلود - يوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة (٥٠)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

جوليا كريستيفا:

- علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١، ط١.

چون جانستر:

- المسرح في مفترق الطرق، ترجمة: سامي دريني خشبة، مراجعة: رشاد رشدي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، مايو ١٩٦٧.

چون ستروك (تحرير):

- البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة (٢٠٦)، الكويت، فبراير ١٩٩٦، ط١.

چون كوهين:

- بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ط١.
- اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ط١.

جوهانزائتين:

- التصميم والشكل، ترجمة وتقديم: صبري محمد عبدالغني، مراجعة: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٦٠)، القاهرة، ١٩٩٨.

جيرار جينت:

- مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.
- خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ط٢.

جيل دلوز:

- المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو) ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

جيمس ب. كارس:

- الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي والعالمي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٢٩)، القاهرة، ١٩٩٨.

جيمس روس - إيفانز:

- المسرح التجريبي، ترجمة: فاروق عبدالقادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩، ط١.

جيمس ميرنون (تحرير):

- الفضاء المسرحي، ترجمة: محمد سيد، الحسين علي يحيى، حسين البدرى، مراجعة: محمد عناني، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ط١.

جين ب. تومبكنز (تحرير):

- نقد استجابة القارئ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، ومراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المشروع القومي للترجمة (٧٣)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١.

حازم شحاته:

- الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ط١.

حسن سعد:

- الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

جنون مبارك:

- دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

ديفيد شبندر:

- نظرية الأب المعاصرة وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ط١.

ديمشيتز أ. (وآخرون):

- بريخت وعلم الجمال، ضمن كتاب (مسرح التغيير) مقالات في منهج بريخت الفني، اختيار ومراجعة: قيس الزبيدي، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٣.

رامان سلدن:

- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، العدد (١)، القاهرة، ١٩٩٥.

رايموند ويليامز:

- طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة (٢٤٦)، الكويت، يونيو ١٩٩٩.

رجاء النقاش:

- ثلاثون عاماً من الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

رشاد رشدي:

- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ط٢.

روبرت شولز:

- السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ط١.

روبرت ل. هيلر (وآخرون):

- الأسطورة والرمز، مقالات مختارة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ط٢.

روبرت هولب:

- نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٤، ط١.

روجو فولر (وآخرون):

- موسوعة الأدب والنقد، تقديم وترجمة وتعليق: عبد الحميد شبيحة، المشروع القومي للترجمة (٨٤)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ج١.

رولان بارت:

- لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ط١.
- (وآخرون):

- سحر الرمز، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٤، ط١.

رومان جاكبسون:

- قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨، ط١.

رينيه ويليك :

- مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور، عالم المعرفة (١١٠)، المجلس الأعلى للثقافة، والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.
- تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠ - ١٩٥٠)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المشروع القومي للترجمة (٤٧)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١، ج١.

(وأوستن وأرين):

- نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ط٢.

ستانسلافسكي ك.:

- حياتي في الفن، ترجمة: دريني خشبة، سلسلة مطبوعات الشرق، مطابع الناشر العربي، القاهرة، د.ت.، ج ٢.

سعيد عبد الفتاح:

- قصة العلاج وما جري له من أهل بغداد - دراسة وتحقيق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر (٣)، القاهرة، مارس ١٩٩٦.

سيجموند فرويد:

- الطوطم والتابو، ترجمة: بوعلي ياسين، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ١٩٨٣، ط ١.
- سيزا قاسم (ونصر أبو زيد) (إشراف):

- مدخل إلى السيميوطيقا، مجموعة مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون، الدار البيضاء، ج ١: ١٩٨٦، ج ٢: ١٩٨٧، ط ٢.

شارلوت سيمور - سميث:

- موسوعة علم الإنسان - المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف: محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٦١)، القاهرة، ١٩٩٨، ط ١.

شكري عبد الوهاب:

- الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ط ١.

شوشانا فيلمن (وآخرون):

- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المشروع القومي للترجمة (٧٦)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط ١.

- التجريب والمسرح، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ط١.

صلاح عبد الصبور:

- الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
- بعد أن يموت الملك، دار الشروق، بيروت - القاهرة، ١٩٨٣، ط٢.

صلاح فضل:

- نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٧، ط١.
- شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠، ط١.
- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية (٥٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس ١٩٩٦.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ط١.
- مناهج النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ط١.

ضياء الدين الرئيس:

- الدستور والاستقلال والثورة الوطنية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٦، ج٢، ط١.

عبد الرحمن بن زيدان:

- أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سلسلة الدراسات النقدية (٧)، الدار البيضاء، ١٩٧٧، ط١.

عبد الغفار مكاوي:

- علامات علي طريق المسرح التعبيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ط١.

عبد الفتاح كيليطو:

- الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.

عبد الكريم برشيد:

- حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة دراسات نقدية (٣)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.

عبد المنعم تليمة:

- مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ط٣.

عز الدين إسماعيل:

- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ألف كتاب (٤١٢)، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت.

علي الراعي:

- المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة (٢٤٨)، الكويت، أغسطس ١٩٩٩، ط٢.

غاستون باشلار:

- جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسيات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ط٢.

غالي شكري:

- المثقفون والسلطة في مصر، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩٠، ط١.

فاروق خورشيد:

- الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ط١.

فرج طه (وآخرون):

- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، ١٩٩٣، ط١.

فردناند دي سوسير:

- محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

فرنسيس فرجنسون:

- فكرة المسرح، ترجمة وتعليق: جلال العشري، مراجعة وتصدير: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة (بغداد)، الألف كتاب الثاني (٢٣)، ١٩٨٧، ط١.

فلاديمير بروب:

- مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٩، ط١.

فوزي فهمي:

- المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط٢.

كارلوس راديو:

- أساليب ومضامين المسرح الإسباني أمريكي المعاصر، ترجمة: نادية جمال الدين، المشروع القومي للترجمة (٩٢)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

كاريو هنت:

- قاموس الشيوعية، ترجمة: عمر الإسكندراني، دار الكتاب المصري، القاهرة، د.ت.

كريستوفر إينز:

- المسرح الطبيعي، ترجمة: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦.

كلود ليفي شتراوس:

- الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ط١.

كمال أبو ديب:

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١، ط٢.

كير إيلام:

- سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ط١.

لاجوس أجري:

- فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، ١٩٩٣، ط١.

لطفى عبد البديع:

- التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية - لونجمان، الجيزة - مصر، ١٩٧٧، ط١.

لويز ملكية:

- رسم المنظور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ط١.
- الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ط١.

لويس سي. دي.:

- الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ط١.

لويس عوض:

- الحرية ونقد الحرية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ط١.

ليتز بيسك:

- الممثل وجسده، ترجمة: الحسين علي يحيي، مراجعة: محمد حامد أبو الخير، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦.

مارسيلو داسكال:

- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد الحميداني وآخرين، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

ماكس أدريث:

- أدب الالتزام، ترجمة: عبد الحميد شيحة، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٨٩.

مايكل والتون:

- المفهوم الإغريقي للمسرح - نظرة جديدة إلى التراجيديات، ترجمة: محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٥٤)، القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

المتنبي:

- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، (٤) أجزاء.

محمد أنيس:

- حريق القاهرة ٢٦ يناير ١٩٥٢ علي ضوء وثائق تنشر لأول مرة، مكتبة مديولي، القاهرة، ١٩٨٢، ط١.

محمد حسن عبدالله:

- ظاهرة الانتظار في المسرح النثري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دراسات أدبية، ١٩٩٨.

محمد حمدي إبراهيم:

- دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، مطبعة دار نشر الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧، ط١.

محمد السرغيني:

- محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، سلسلة الدراسات النقدية (٦)، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

محمد عبد الله الغزامي:

- نموذج الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ط١.

محمد عبد المطلب:

- تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (٤٥)، نوفمبر ١٩٩٥.

محمد عناني:

- المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الجيزة - مصر، ١٩٩٦، ط١.

محمد الفارس:

- الرؤية الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

محمد مفتاح:

- استراتيجيات التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.

- دينامية النص - تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

محمد مندور:

- المسرح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ط٣.

محمد ناصر العجيمي:

- المسرح الطليعي في مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤)، منشورات دار المعلمين العليا بسوسة، سلسلة آداب عربية، مجلد (١)، تونس، ١٩٩١، ط١.

محمود أمين العالم:

- الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ط١.

مجدي وهبة:

- معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي - فرنسي - عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٣، ط٢.

مراد وهبة:

- المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩، ط٣.

مرسيا إلياد:

- المقدس والديني - رمزية الطقوس والأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧، ط١.

المصري حنورة:

- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

مصطفى ناصف:

- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، (الكويت - القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

مكيافلي:

- الأمير، تعليق: بنيتو موسولينى، مقدمة: كريستان غاوس، تعريب: خيرى حماد، تعقيب: فاروق سعيد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، الطبعة الثانية عشرة.

ميخائيل باختين:

- شعيرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر والتوزيع، بغداد - الدار البيضاء، ١٩٨٦، ط١.

ميشيل فوكو:

- جينالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨١، ط١.
- الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مشروع مطاع صفدي للينابيع IV، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ط١.

ميلكا إيفتش:

- اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد مصلوح - وفاء فايد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ط١.

ميويك د.س.:

- المفارقة وصفاتها، الجزء الثالث عشر من موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

نعيم عطية:

- مسرح العبث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

نك كاي:

- ما بعد الحداثية والفنون الأدبية، ترجمة: نهاد صليحة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٧.

نهاد صليحة:

- المنسوخ بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

هانز - جورج جادامر:

- تجلي الجميل، تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٢٣)، القاهرة، ١٩٩٧، ط١.

هشام شرابي:

- البنية البطركية (بحث في المجتمع العربي المعاصر)، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧، ط١.
- مقدمات دراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩١، ط٤.

هنري لوفيفر:

- المنطق الجدلي، ترجمة: إبراهيم فتحي، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨، ط١.
- ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٣، ط١.

هيجل:

- الفن الرمزي - الكلاسيكي - الرومانسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦، ط٢.

والاس مارتن:

- نظريات السرد الحديثة، ترجمة: جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة (٣٦)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

ول ديورانت:

- قصة الحضارة، الطبعة العربية (٤٢) جزءاً، الجزء العشرون، ترجمة: محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ط٢.

وليد منير:

- قضاء الصوت الدرامي (دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

وليم راي:

- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ط١.

يوري لوتمان:

- تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ط١.

يوسف عبد المسيح:

- معالم الدراما في العصر الحديث، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

ثانياً: المراجع الأجنبية

Baldick Chris :

- (1991) **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.** Oxford University Press.

Barthes, Roland:

- (1990) **Image, Music, Text.** Fontana Press London. Sixth impression.

Eco, Umberto :

- (1963-1994) **Misreading.** Picador, London.
(1976-1979) **A theory of semiotics.** Bloomington, Indiana University Press (London: A Midland book).

Eco, Umberto, et al. :

- (1992-1994), Edited by Stefan Collini.
Interpretation and Overintepretation.
Cambridge Unversity Press.

Elam, Keir:

- (1980-1994) **The Semiotics of Theatre and drama.** Routledge, London and New York.

Esslin, Martin:

- (1987-1995) **The Filed of Drama.** Methuen, London.

Frye, Northrop:

- (1957) **Anatomy of Criticism** (Princeton University Press.

Lotman, Yuri:

- (1976) **Analysis of the Poetic Text.** Trans. S. Barton Johnson. Ann Arbor. Michigan.

Riffaterre, Michael:

- (1978) **Semiotics of Poetry** London: Methuen.

Wells J.C. :

- (1990) **Longman Pronuciation Dictionary.**

ثالثاً: الدوريات

إمبرتو إيكو:

- مقال: «سيميائية العرض المسرحي» ترجمة: رثيف كرم، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد (٥٥)، السنة العاشرة، فبراير ١٩٨٩.

جوناثان كالر:

- مقال: «أساس البنيوية اللغوية»، ترجمة: محمد عطوة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد (٥٥)، السنة العاشرة، يناير - فبراير ١٩٨٩.

سعيد الوكيل:

- مقال: «الحلاج.. جدل التضحية والعشق»، مجلة سطور، العدد (٢٧)، القاهرة، فبراير ١٩٩٩.

عصام بهي:

- مقال: استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١.

ماهر شفيق فريد:

- مقال: مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١.

محمد إسماعيل بصل:

- مقال: نحو علم دلالة مسرحي، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (٢٧٠)، السنة الثالثة والعشرون، تشرين أول، ١٩٩٣.

المحتوى

المقدمة 5

الفصل الأول :

لعبة التأويل في مأساة الحلاج 21

الفصل الثاني

الراوي يصنع مسرحاً في مسافر ليل 143

الفصل الثالث

شعرية خطاب الجسد في الأميرة تنتظر 255

الفصل الرابع :

مسرحة الأيديولوجيا في ليلي والمجنون 393

الفصل الخامس :

الدائرة السبرنطيقية في بعد أن يموت الملك... 669

المصادر والمراجع 833

صدر فى السلسلة

- ١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية د. سيد حامد النساج
- ٢- مسرح الثقافة الجماهيرية فؤاد دواره
- ٣- بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤- معنى الفن تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
- ٥- روايات عربية معاصرة د. كمال نشأت
- ٦- البطل فى المسرح الشعرى المعاصر د. حسين على محمد
- ٧- فى نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨- سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩- ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١- مقدمة فى نظرية الأدب تأليف تيرفى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢- الوتر والعارفون حلمى سالم
- ١٣- الإنسان بين الغرب والمطاردة محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥- فى القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦- نجيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧- النقد المسرحى فى مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨- قضايا المسرح المعاصر د. أحمد سخسوخ

- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون د. شاكر عبد الحميد
- ٢١- المرثى واللامرثى د. رمضان بسطاويسى
- ٢٢- المعنى المراءغ د. رشيد العنانى
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاسيكيات السينما على أبو شادى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الحداثة د. محمد عبد المطلب
- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للأكتمال دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتمرداً يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء محمد محمود عيد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ على أبو شادى
- ٤١- أجزاء الشعراء محمود جنى كساب
- ٤٢- لسانيات الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٤٤- دراسات فى المسرح المعاصر محمد السيد عيد

- ٤٥ - تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٤٦ - نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم (جزآن)
- ٤٨ - المخلص والضحية محمود نسيم
- ٤٩ - العرض المسرحى حمادة ابراهيم
- ٥٠ - من الصوت الى النص د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١ - الأفلام المصرية كمال رمزى
- ٥٢ - أزمة الشعر مجموعة مؤلفين
- ٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر د. مدحت الجيار
- ٥٤ - أساليب الشعرية د. صلاح فضل
- ٥٥ - ثقافة المقاومة مجموعة من المؤلفين
- ٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد حمادة ابراهيم
- ٥٧ - الحراك الأدبى أمجد ريان
- ٥٨ - ثورة الأدب محمد حسين هيكى
- ٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية د. محمود الحسىنى
- ٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر محمد على الكردى
- ٦١ - القراءة عبر الثقافات د. مارى تيريز عبد المسيح
- ٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ كمال رمزى
- ٦٣ - تخطيط الشكل - خلق الشكل د. صلاح السروى
- ٦٤ - البحث عن طريق جديد عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥ - الثقافة والاعلام مجموعة مؤلفين
- ٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ حسين عيد
- ٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب د. عبد المنعم تليمة
- ٦٨ - ما وراء الواقع ادوار الخراط
- ٦٩ - بشر العسل حسام الصكر

- ٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٧١ - مصر المكان محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب علي أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد علي أدهم
- ٧٤ - المسرح المصري الحديث حمدي عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضيئة محمد إبراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدي د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافي للإبداع د. رمضان بسطاوي
- ٧٩ - استراتيجية المكان د. مصطفى الضبع
- ٨٠ - علم الجمال الأدبي سامي اسماعيل
- ٨١ - سرادقات من ورق د. صبري حافظ
- ٨٢ - المآزق العربي ومواجهة التطبيق مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية مجموعة من المؤلفين
- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناص في شعر السبعينيات فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف د. محمد فكري الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٨٩ - بلاغة الكذب د. محمد بدوي
- ٩٠ - التراث والقراءة ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مستنيرة الرواية في مصر د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية في شعر علي الجارم .. د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية في الأدب والفكر د. محمد علي الكردي

- ٩٥- مدرسة البعث عبد العزيز الدسوقي
- ٩٦- تحولات النظرة وبلاغة الانفصال عبد العزيز موافى
- ٩٧- شعر الحداثة فى مصر إدوارد الخراط
- ٩٨- سايكولوجية الشعر نازك الملائكة
- ٩٩- زوايا التحولات الاجتماعية أمجد ريان
- ١٠٠- آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة د. مراد مبروك
- ١٠١- تأويل الغابر البهاء حسين
- ١٠٢- الفلسطينيون والأدب المقارن عز الدين المناصرة
- ١٠٣- أنساق القيم طلعت رضوان
- ١٠٤- الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥- التجريب فى القصة هيثم الحاج على
- ١٠٦- لغة الشعر الحديث د. مصطفى رجب
- ١٠٧- الوعي الحضارى وأساطير التصور ناجى رشوان
- ١٠٨- كبرياء الرواية محمود حنفى كساب
- ١٠٩- الرواية والمدينة د. حسين حمودة
- ١١٠- الحضور والحضور المضاد عبد الناصر هلال
- ١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى شحات محمد عبد المجيد
- ١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع د. ألفت الروبى
- ١١٣- روايتى من بحرى حسنى سيد لبيب
- ١١٤- بلاغة السرد د. محمد عبد المطلب
- ١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ د. أحمد مجاهد
- ١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ د. أحمد مجاهد

الأعداد القادمة

وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية د. نجيب التلاوى
الإبداع والحرية رمضان بسطاويسى
القصيدة الحديثة عبد المنعم عواد يوسف
أوراق ومسافات حسن الجوخ
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين محمد مهدى الشريف

رقم الإيداع: ٢٠٠١/١٦٨٣٧

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)

Bibliotheca Alexandrina



0401571

الأمل للظ



الشمس

جنيهان ونصف